التراث والتنوير

أ.د. أحمد علي محمّد*

١- يشمل مفهوم التراث جهات عدّة منها ما يتصل بالإرث المادي المتمثل بالأدوات والعمائر والمنشآت، كما يتصل بالقيم والعادات والتقاليد والمعارف والآداب والفنون والمعتقدات والأساطير الموروثة. إنّه صفوةُ ما خلفته الأجيال السابقة للأجيال اللاحقة، وهو بمنزلة الجذر الذي تستند إليه الأمم الناهضة لتثبيت صلتها بحاضرها ومستقبلها، ثمّ إنّ التراث علم واسع وثقافة على غاية من التنوع والثراء، ومن شأن الشعوب الحية العناية الفائقة بتراثها، وإلقاء الضوء عليه من زوايا مختلفة تاريخيةٍ واجتماعيةٍ ونفسية، للاطلاع على الفكر السابق والإفادة منه بوصفه تجاربَ حيّةً تسعف على فهم الذات واستيعاب مناحي تاريخ الإنسان، مما يشفّ عن إدراك فلسفة الحياة، وكلما تشعبت مناحي التراث اتسع الناتج الثقافي للأمة.

ولعلّ أهمّ سمة للتراث قدرته على نقل الحضارة والثقافة من جيل إلى جيل، وهو ما يعرف بالتراث الحضاري للأمة، والمقصود فيه ما يتركه السابق للاحق من نماذج مادية ومعنوية تبعث على تطور الحياة، كما تدفع إلى التطور ؛ لأنّ الحضارة الحالية لا يمكن أن تقطع صلتها بالجذور، فبهذا المعنى يستحيل التراث عاملاً من عوامل تطور الأمم ؛

* مدير التحرير.

لأنّه يسهم في صقل الشخصية الحضارية لكلّ أمه، بوصفه تراكما علمياً وثقافياً مميزاً، وهو ما يؤثر في السلوك الإنساني إزاء مسألة المشاركة في الناتج الحضاري، إذ الأمة التي تمتلك تراثاً غنياً من شأنها تثبيت طوابع ثقافتها فيما تشارك فيه في الحضارة الإنسانية، فمثلاً لا نستطيع الفصل اليوم بين الحضارة اليونانية والثقافة اليونانية، وصحيح أنّ التراث يصهر هذين المفهومين في بوتقة واحدة في الفهم المعاصر، بيد أنّ الحقيقة الشاخصة في هذا الباب، أننا نتلقى العلوم التي خلّفها اليونان مغموسة بثقافة اليونان، لتظهر سمات شخصية تلك الأمة في كلّ ما خلفته من علوم وفنون، شغلت حيزاً واسعاً من العقل المعاصر والعلم المعاصر، وكذا ما أُثر عن سائر الأمم التي أسهمت في تطور الحضارة الإنسانية ؛ بمعنى أنّ التراث يبقى شاخصاً للعيان ؛ لأنه كما قلت عامل أساس من عوامل التطور الحضاري.

ثمّة جانب مهم يتصل بالتراث وهو الجانب التنويري، فتمثّل الجوانب المضيئة في التراث الأصيل يسهم على نحو فاعل في نقل المجتمعات من حال الظلامية والجهل إلى حيز التفكير العقلي، ليمسي بيئة صالحة لنشأة العلوم وتطورها، والمشكلة أنّ المحاولات التنويرية التي قام بها المثقفون العرب منذ القرن التاسع عشر لم تستطع تحويل المناحي المشرقة في التراث العربي إلى ثقافة اجتماعية تؤثر على نحو فاعل في السلوك، مما جعلها أشبه ما تكون صيحات في واد ؛ بمعنى أنّ تلك المحاولات لم تستطع نقل المجتمع العربي من حال الظلامية والتخلف إلى حال التطوير والمشاركة في الناتج العلمي والتكنولوجي المعاصر.

إن الانتكاسات التي تصيب الأمم تعقبها عادة صحوة تعرف بالتنوير، فالغرب مثلاً بدأ رحلة التنوير منذ القرن الثامن عشر، ويزعم الباحثون أنّ ذلك قد حدث بالفعل بعد ظهور الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانط، وقيل إنّه سُئل عن معنى التنوير فقال موجزاً :"كن جريئاً في إعمال عقلك"، ثم فُهم من تلك الإجابة المقتضبة أنّه لا سلطان على العقل إلا العقل نفسه، أو الوضعية التي يتحرر فيها الإنسان من سيطرة

الخرافة والوهم، محطماً بذلك كلّ أنواع العطالة الذهنية والجمود والتخلف، فحضور العقل واستقلاله هو ما قصده بالتنوير، ومعروف أنّ كتاب عمانوئيل كانط " نقد العقل المحض" المنشور عام ١٧٨١م، من أهمّ الكتب التي أثرت في تاريخ الفلسفة .

٢- برز التنوير بالمعنى الذي قدمناه آنفاً جلياً في التراث العربي، وذلك بتغليب التفكير العلمي التجريبي، وترجيح النّزعة العقلية، وإيثار الروح الإنسانية، وتجلى ذلك كلّه من خلال الشخصيات الأدبية والعلمية التي نجم عن تأملها تحكيم العقل وجعله وسيلةً للكشف والمعرفة، ولعلّ من أهم تلك الشخصيات جابر بن حيان (٧٢١-٨١٥م) الذي نحا بعلم الكيمياء نحواً تجريبياً، كذلك وضع نظرية الميزان القائمة على أنّ القوانين الكميّة العددية هي التي تستحكم بكلّ شيء في الوجود العياني، ومن التنويريين ابن المقفع (٧٢٤- ٧٩٥م) إذ وصفه المستشرق الفرنسي دومنيك أورفوا بأنّه رجل نهضوي، بمعنى أنّه حفز العقول لتفسير الظواهر تفسيراً عقلياً، كما دعا في رسالة الصحابة إلى إصلاح القوانين، والنظّام (٧٧٧-٨٤٥م) الذي دعا إلى تقديس العقل، والجاحظ (٧٧٥- ٨٦٨م) الذي دعا إلى حرية التفكير، وقدّم بحثاً علمياً في كتابه الحيوان، والكندي (٨٠١- ٨٧٣م) الذي دعا إلى تعريب الفلسفة، ويكاد يكون أوّل من وضع أسس البحث المنهجي في تاريخ الحضارة الإسلامية، وقد حدد المناهج بالمنهج الحسي التجريبي، والمنهج العقلي الرياضي، والمنهج التاريخي، والرازي (٨٦٤-٩٢٣م) الذي دعا إلى التفكير العقلي، والفارابي (٨٧٤- ٩٥٠م) الذي أرسى قواعد التفكير العلمي وأسس فلسفة الدين، والتوحيدي (٩٢٢- ١٠٢٣م) الذي أسهم في تنوير المجتمع وتطوير الأفكار بالاعتماد على الفلسفة، والبيروني ٩٧٣- ١٠٤١م) وهو عند العرب بمنزلة كوبرنيكوس عند الغربيين، إذ تكلّم على دوران الأرض حول الشمس، والمعري (٩٧٣-١٠٥٧م) الذي دعا إلى نبذ الطائفية، كما دعا إلى الرأفة بالحيوان، وابن رشد (١١٢٦-١١٩٨م) الذي دعا إلى فتح باب الاجتهاد والتوسع في التأويل في كتابه "فصل المقال"، وابن خلدون (١٣٣٢-١٤٠٦م) وهو أول من درس المجتمعات البشرية بمعزل عن التقييم الأخلاقي، وهو أحد مؤسسي العلوم الاجتماعية.

٣- أما حركة التنوير العربي في العصر الحديث فقد يكون عبد الرحمن الكواكبي (١٨٥٥-١٩٠٢م) من أهمّ أعلامها، إذ ناهض في كتابه (طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد) السياسة العثمانية، ولقيت آراؤه قبولاً جماهيرياً واسعاً ولاسيما فيما اتصل بكلامه على المنهج الإسلامي في الإصلاح والحكم وعلم الاجتماع السياسي والشورى الدستورية والديمقراطية والحرية، وفي الوقت نفسه ظهر الشيخ مُحَمَّد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥م) الذي درس الفقه والحديث والتفسير واللّغة والنحو والبلاغة في الجامع الأزهر، وكتب عدداً من المقالات دعا فيها إلى الإصلاح ولكن من منظور محافظ يقوم على التدرج في الحكم النيابي، وحين قامت الثورة العُرابية ضد الإنجليز وقف الشيخ مُحَمَّد عبده مع الثورة مع أنّه في قرارة نفسه كان ضد التغيير الثوري السريع، ومع ذلك عُدّ من كبار زعماء الثورة فنفاه الإنجليز إلى بيروت، ثمّ سافر إلى باريس ليصدر مع جمال الدين الأفغاني مجلة العروة الوثقى لتكون منبراً للدعوة إلى التحرر من الاستعمار، وأخيرا عاد إلى مصر مخففاً من وهج هجومه على الخديوي والإنجليز في سبيل إتمام برنامجه الإصلاحي الذي كان يتناول التعليم والأوقاف والمحاكم الشرعية والأزهر. ومن دعاة التنوير رفاعة الطهطاوي(١٨٠١-١٨٧٣م) في كتابه (تخليص الإبريز في تلخيص باريز)، وكان أرسله مُحَمَّد علي باشا مع اثنين من شيوخ الأزهر مع الشباب المبعوثين إلى فرنسا لتلقي العلوم المختلفة، وكان دوره مرشدا دينيا للبعثة، ولكنه استطاع تعلم اللغة الفرنسية والاطلاع من خلالها على ثقافة الغرب، وحين عاد وضع مشروعا نهضوياً حفزه على تأسيس دار الألسن لتخرج المترجمين في اللغات المختلفة، كذلك عُني بنشر كتب التراث، وقد قام مشروعه التنويري على التزود من ثقافة الغرب والاقتداء بالأفكار التي نجمت عن الثورة الفرنسية كالحرية والمساواة. ومن رواد التنوير بطرس البستاني (١٨١٩-١٨٨٣م) وجمال الدين الأفغاني (١٨٣٨-١٨٩٧م) وغيرهم، وهؤلاء جميعاً من رجال القرن التاسع عشر، كما أنهم رواد الفكر التنويري الحديث، جاء بعدهم جيل جديد في مقدمتهم مُحَمَّد أركون (١٩٢٨- ٢٠١٠م) و مُحَمَّد عابد الجابري (١٩٣٥-

٢٠١٠م) وعبد الله العروي (١٩٣٣- ...) وأنيس منصور (١٩٢٤- ٢٠١١م) والطيب تيزيني (١٩٣٤- ٢٠١٩م) وصادق جلال العظم (١٩٣٤-٢٠١٦م) وحسن حنفي (١٩٣٥-...) وجورج طرابيشي (١٩٣٩-٢٠١٦م) ونصر حامد أبو زيد (١٩٤٣-٢٠١٠م) وهؤلاء جميعاً خالفوا الرواد المعتدلين مجمعين على نقد الفكر الديني.

٤- مضى على العصور الظلامية التي ولج فيها العقل العربي قرابة ألف عام، ولم تُفضِ المحاولات التنويرية التي قام به جيل الرواد ومن تبعهم من المتأخرين إلى إنهاء حال التخلف، والسبب في ذلك فيما أرى أنّ الأفكار التنويرية الإصلاحية لم تستطع ملامسة الأفكار الاجتماعية المتداولة، ومن ثمّ لم يستطع هؤلاء اختراق جدار الوهم وتخليص الواقع الاجتماعي من هيمنة التفكير الخرافي، من أجل ذلك انضوت الأفكار التنويرية والإصلاحية العربية في العصر الحديث تحت إطار ما يسمى بالثقافة النخبوية مما فسح المجال للوضعية الظلامية لتتغلغل في الفكر الجماهيري وتثبت حضورها في جميع مناحي الحياة.

٥- ومع ذلك فإن سبل تطوير الفكر الاجتماعي العربي ليس مستحيلاً، والدليل على ذلك أنّ العرب في أزمنتهم المتقدمة كانوا من صناع الحضارة الإنسانية، وهذه حقيقة شاخصة، وبقي أمام دعاة التنوير في هذا الزمن أن يضعوا ما بلغه التراث العربي في التنوير أساساً لكلّ محاولة ترمي إلى الخلاص من حال الظلامية والجهل التي استكان إليها المجتمع العربي منذ قرون مديدة، فالثقة بالتراث العربي، وإعادة قراءته على نحو جديد، وفي ضوء ما آلت إليه الحضارة الإنسانية من أفكار باهرة، قد يكون منطلقاً لحركة تنويرية عربية حقيقية.

أظن ظناً قوياً أنّ قراءة التراث العربي قراءةً مُحايثةً، أي مقارعة التراث بالتراث لا تجدي نفعاً اليوم، لذا لا بد من تعريضه للعقل الحديث والعلم الحديث، ومن ثمّ بناء حوار عقلي حول تراثنا في المجالات كافة، لا لتقديمه تقديماً لائقاً للنشء فحسب، وإنّما

لإبراز الجوانب المضيئة فيه، بغية الإفادة من كنوزه على نحو يبعث على تطور الفكر العربي الحديث، الذي دخل منذ القرن التاسع عشر في رحلة تيه نجم عنها جدل عقيم، ولا سيما فيما يخص موقفنا من التراث، إذ إنّ التمسك بالتراث حسب قوم من المفكرين يمنع من الدخول في الحداثة، والواقع أن الحداثة موقف عصري من الحال العلمية والتكنولوجية المعاصرة قطعتها المجتمعات الغربية لتنسجم مع حال الإنتاج التقني، أو أنّ الحداثة في الأصل مرحلة من مراحل التطور الفكري التي نجمت عن الإنتاج الصناعي، وقد جاءت هذه المرحلة عقب عصر التنوير الذي بدأ في الغرب منذ أوائل القرن التاسع عشر، وعليه لا يمكن الدخول في عصر الحداثة ما لم تنجز الأمة مرحلة التنوير.

مآل الوجود في شعر امرئ القيس الكنديّ

أ.د. فاروق اسليم*

الملخّص:

ناقش هذا البحث مسألة وعي الوجود والمآل في شعر امرئ القيس، وفق مسارين منهجيّين لفهم هذا الوعي، ولبيان شعريّته: الأوّل تاريخيّ اجتماعيّ يستند إلى المشهور من سيرة الشاعر وبيئته، وبه تعرّفنا إلى شواهد من شعره التي ظهر فيها مسابقته للموت بانتهاب اللذات من خمر ونساء وفروسيّة، والثاني نصّيّ وفنّيّ أسهم في قراءة التماسك سبكًا وحبكًا في قصيدة ومقطوعة لامرئ القيس اختصّتا بوعيه لمسألة الوجود والمآل إلى موت يقترب منه، وكان موقفه من الموت في كلّ منهما مغايرًا للآخر.

فقد عبّر في القصيدة عن وعي مغاير لوعي الناس كلّهم، وعن شعور باقتراب الموت منه قتلًا كما قتل أبوه وجدّه وعمّه. وجاء ذلك في بناء فنّيّ متماسك، وسياق يظهر جرأة الشاعر وقوته في مواجهة الموت، وبمثل هذا البناء المتماسك عبّر في المقطوعة عن شعور بالندم والاغتراب لاعتقاده أنّه سيموت قريبًا بعيدًا عن أهله ومنازل قومه.

ومع وجود شواهد من شعر امرئ القيس تظهر إيمانه بوجود الله نجد أنّ مسألة المآل لديه قد جاءت في سياق يخلو من أيّة إشارة إلى اعتقاده بالبعث والحساب، ممّا يعني ضعف إيمانه بذلك، وأنّ ذكر الله في شعره لم يكن غير ضرب من التقليد لجانب من ثقافة مجتمعه.

الكلمات المفتاحيّة: امرؤ القيس – الموت – الوجود –العدم.

* أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة حلب.

مقدّمة:

تشغل مسألةُ مآل الوجود بعدَ الموت بالَ الناس منذ بدء الخليقة، وستبقى كذلك ما دام العقل البشريّ وحده عاجزًا عن إدراك حقيقة ما بعد الموت؛ أهو العدمُ أم البعث والحساب. ويكادُ قلق الإنسان وجوديًّا لا يُغادر مجالَ التساؤلات عن المصير، وهي لا تحتاج إلى منظومات فكريّة محدّدة تطرحها، وتحاول الإجابة عنها بقدر حاجتها إلى نفس تواقّة إلى الاستمرار بعد زمانها، بأفعال وأقوال متميّزة من أفعال عامّة الناس وأقوالهم، ومع أنّ هؤلاء لا يمكن أنّ يُنفى عنهم قلقُ وجودهم الماديّ وما بعدَه نجد أنّ قلقَهم لا تأثير له في مجتمعاتهم؛ لأنّه قلقٌ محدود بهم، ولا رسالة له تؤثّر في غيرهم.

إنّ المتميّزين بالقول والفعل هم الذين يظهر لديهم قلقُ وجودهم الماديّ وما بعده، ولا سيّما الذين عانَوا أخطارًا في حياتهم، ومنهم الشاعر الجاهليّ امرؤ القيس؛ لأنّه حمل بين جنباته بعد مقتل أبيه هاجس الموت قتلًا، وقد رافقت ذلك تساؤلاته المتميّزة في إشكاليّة مواجهة الموت بالقوّة تارة في إحدى قصائده، وبالضعف أخرى في إحدى مقطوعاته، وفيما يلي بيان لذلك بعد الإضاءة على وعيه للموت في مقابل الحياة على نحو عامّ.

أوّلاً: الحياة والموت:

لثنائيّة الحياة والموت حضور واسع في الشعر الجاهليّ، ولا سيّما في شعر الرثاء الذي تظهر فيه مفارقة رئيسة بين ما كان وما هو كائن الآن، وفي كثير من المقدّمات الطلليّة التي يختلط فيها رثاء الديار بالبكاء على الشباب وزمن الفتوّة، ومن ذلك معلّقة امرئ القيس ولاميته التي مطلعها: ألَا عمْ صباحًا[1]. ومع أنّ امرأ القيس قد عُرف بإقباله على الحياة وانغماسه في ملذّاتها غير أنّ حديثه عن تلك الملذّات جاء غالبًا في سياق الأسى لفقدها نتيجةَ ضياعِ ملكِ أبيه وأسرته الملكيّة، وكان رثاؤه متّصلًا دائمًا

(١) ينظر: الحياة والموت في الشعر الجاهليّ، ص٢٠٤-٢٠٦، وجدليّة الوجود والعدم، ص٥٥ و٩٤ و١٢٢-١٢٣.

بهذا الضياع؛ فحين غدر ملكُ الحيرة المنذرُ بنُ ماء السماء بمن لديه من أبناء ملوك كندة قال امرؤ القيس(١):

أَلَا يا عَـــيْنُ بَكّـــي لِيْ شَـــنينا	وبَكِّـــي لي الملـــوكَ الـــذَّاهِبينا
مُلُوكًـا مِـن بـني حُجْـر بـنِ عمـرٍو	يُســـادُون العَشِـــيَّة يُقْتَلــــونا
فَلَـــو في يَـــوْم مَعْرَكَـــةٍ أُصِـــيبُوا	ولكـــنْ في ديارِ بــــني مَرِينَـــا
فلـم تُغْسَـــل جَمَـاجِمُهُمْ بِغُسْـــلٍ	ولكـــنْ بالـــدِّماءِ مُرَمَّلينَـــا
تَظَـــلُّ الطَّيْـــرُ عاكفـــةً علـــيهمْ	وتَنْتَـــزِعُ الحواجـــبَ والعيـــونَا

فهو يحضّ عينَه على البكاء لحاله ولحالِ الملوك الذاهِبيْن من قومه بكاءً تُصَبُّ فيه الدموع صبًّا؛ فَهُم إخوته من بني حُجْر بن عمرٍو. وقد عبّر عن عمق الأسى بتصويره لحالهم، وهم يُساقون عشيّةً للقتل غدرًا وصبرًا في ديار بني مرينا، وهذا مؤلم جدًّا؛ لأنّهم لم يُقتلوا في معركة تمنحُهم فرصةَ الدفاع عن أنفسهم، ولأنّهم لم يجدوا من أهلهم من يرعى حرمةَ أجسادهم بالغسل والدفن؛ فجماجمُهم ظلّت معفّرة بالرمال، لم تُغْسَل، فعكفت عليها النسور والعِقبان، وراحت تنتزع منها الحواجبَ والعيونَ(٢).

لكنّ هذا النمط من الرثاء لا يعدو دائرة الأسى والبكاء، ويفتقر إلى التعبير عن قلق الإنسان في مواجهة الموت، وهو قلق بثّه امرؤ القيس في كثير من شعره، وعبّر فيه عن نسق العدم "بوصفه ثقافة سببها قوّة ضاربة، تؤكّد قضيّة الضعف الإنسانيّ بفعل القوى المجهولة التي تأتي على حياة الإنسان(٣)"، فمآل كلّ حيّ هو البلى والعدم، ومن تعبير امرئ القيس العميق عن ذلك قوله(٤):

(١) ديوان امرئ القيس، ص٢٠٠. وينظر: المناقب المزيديّة، ص٤٥-٤٦، والعقد الفريد٣/٢٧٢. وفيه: وقال امرؤ القيس يرثي إخوته. **بنو مرينا:** هم القوم الذين نزل بهم المغدورون، في قرية بالحيرة.

(٢) كان الجاهليّ كثير الخوف من عبث السباع والعقبان بجسده بعد موته. ينظر: الحياة والموت في الشعر الجاهليّ، ص١٧٥-١٨١ و٣٧٥.

(٣) جدليّة الوجود والعدم، ص١٥٣.

(٤) ديوان امرئ القيس وملحقاته، ص٣٤٠.

أَلَا إنَّنِي بالٍ على جَمَلٍ بالِ ... يَقُودُ بنا بالٍ، ويَتْبَعُنَا بالِ

وكذلك قولِه مشيرًا إلى الجهل بموعد الموت: (**أرانا مُوضِعِيْنَ لأمْرِ غيبِ**[١])، وقولِه متسائلًا عن مصير الروح بعد الموت: (**أينَ صارَ الرُّوحُ إذ بانَ الجَسَدْ**[٢]).

ثمّة إشارات في شعره إلى إيمانه بالله[٣] تستدعي تخفيف وَقْعَ إشكاليّة الوجود والمآل على نفسه، لكنّ قلقه الوجوديّ مع ذلك ظلّ مرتبطًا بالفناء دون الإشارة تلميحًا أو تصريحًا إلى البعث والنشور، ودون الإشارة إلى الثواب والعقاب؛ وقد عبّر عن ذلك على نحو عميق وشامل في نصوصٍ عدّة، جاءت في سياق تساؤلات عن الحياة والموت، رَثَى فيها ملوكَ أسرته ونفسَه أيضًا. وهي تساؤلات تعبّر عن قلق وجوديّ عاناه، في أثناء حياته التي حفلت بتجارب الهموم والأخطار؛ فالموت في وعيه الشعريّ فناءٌ، لا نشورَ بعده، والحياةُ ميدانٌ لاقتناص اللّذات؛ ولا لذّات للمرء إلّا فيها؛ وشاهد ذلك قولُه[٤]:

تَمَتَّعْ مِنَ الدُّنيا، فَإِنَّكَ فانِ ... مِنَ النَّشَواتِ والنِّساءِ الحِسانِ

مِنَ البيضِ كالآرامِ والأُدْمِ كالدُّمَى ... حَواصِنُها والمُبرِقَاتِ الرَّوانِي

وبناء على هذا الوعي راح يدعو المرءَ، بل يدعو ذاته، إلى التمتّع من مباهجِ الدنيا، بعبارة مباشرة، وتعليلٍ واضحٍ وموجز: (**تَمَتَّعْ مِنَ الدُّنيا، فَإِنَّكَ فانِ**). وقد أشار في البيتين إلى نوعين من متع الدنيا: نشوةِ الخمر والنساءِ الحسان، وأوجز في الأولى، وفصّل في الثانية؛ إذ ذكر أنواعًا من النساء: نساءٍ بيضٍ طويلات الأعناق وضامرات البطون كالآرام، ونساءٍ سُمْرٍ كالدُّمَى، ونساءٍ عفيفات، ونساءٍ متبرّجات دائمات النَّظَر إلى

(١) ديوان امرئ القيس، ص ص٩٧.

(٢) السابق، ص٢١٧. **بان**: انقطع.

(٣) ومن تلك الإشارات (السابق ص٣٢): "**فقلت: يمين الله...حلفت لها بالله**" وص١٢٢: "**إنَّما من الله**" وص٣٢٠: "**أَبَى اللهُ والسيفُ لِي**".

(٤) السابق، ص ٧٨-٨٨. **النَّشَوات**: جمع نَشْوة. وهي السُّكْر. **المُبْرِقَات**: اللواتي يُبرزنَ حُليّهنّ ومحاسنَهنّ.

الرجال، مختارًا بذلك "سبيل الانغماس في الملذات ليحيا بحواسّه جميعًا الأيّامَ القليلة التي منحه إيّاها الزمن... كأنّه بتكثيف تجربته الحياتيّة يُطيل أيّام حياته، ويأخذ من الحياة كلّ ما تمنح[1]"، متّخذًا من المتعة واللذات سبيلًا إلى مواجهة الفناء[2]، وهو في سباق مع الموت مشابه لحال طرفة؛ إذ قال للائمه على انتهاب لذات الحياة[3]:

فـإنْ كنـتَ لا تسـطيعُ دفْـعَ منيّـتي فـدعني أبادرْهـا بمـا ملكـت يـدي

وللمرأة منزلة الصدارة في انتهاب امرئ القيس للّذات، بل كان في بعض مغامراته لا يأبه بالموت إنْ كان يتربّص به عندها؛ ففي الأبيات التاليّة متابعةٌ لحديثه عن إحدى مغامراته الليليّة الماجنة، مع امرأة متزوّجة، عشقَها، وعشقَتْه، وقد لاحظَ زوجُها ذلك، فساءه الأمرُ، ومع ذلك جاءها امرؤ القيس ليلًا، وبعلها[4]:

يَغِـطُّ غَطِـيْطَ البَكْـرِ، شُـدَّ خِناقُـهُ لِيَقتُلَنِـي، وَالـمَرءُ لَـيسَ بِقَتّـالِ
أَيَقتُلُنِـي والمَشرَفِـيُّ مُضَـاجِعِي ومَسـنونَةٌ زُرقٌ كَأَنْيَـابِ أَغْـوَالِ؟
وَلَـيسَ بِـذي رُمـحٍ، فَيَطعَنُنِـي بِـهِ ولَـيسَ بِـذي سَـيفٍ، وَلَـيسَ بِنَبّـالِ
أَيَقتُلَـنِي، وقَـدْ شَغَـفْتُ فُؤادَهـا كَما شَغَفَ الـمَهنوءَةَ الرَّجُلُ الطَّالي
وَقَد عَلِمَت سَلْمَى –وإن كانَ بَعلَها– بِأَنَّ الفَتَـى يَهْـذِي، ولَـيسَ بِفَعّـالِ
وَمـاذا عَلَيـهِ أنْ ذَكَـرتُ أَوانِسًـا كَغِـزلانِ رَمـلٍ في مَـحاريبِ أَقْيَـالِ

(١) بنية القصيدة الجاهليّة: الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، ص٣٥٣.

(٢) ينظر: بنية القصيدة الجاهليّة: الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، ص٣٨٧.

(٣) شرح المعلّقات العشر، ص١١١.

(٤) ديوان امرئ القيس، ص٣٣-٣٤. **البَكْر**: الفتيّ من الإبل. **المشرَفِيّ**: سيفٌ نُسبَ إلى قرى في الشام، يُقالُ لها: المَشارف. **مسنونة زرقٌ**: سهامٌ محدَّدة الأزجّة صافية. **الأغوال**: الشياطين. **النَّبَّال**: الذي يعمل النبل. أراد: ليس بنابل؛ أي: ليس برامٍ للنبال. **المهنوءة**: الناقة المطليّة بالقَطران، وهي تستلذّه حتّى تكاد يُغشى عليها.

فامرؤ القيس يُقدِمُ على مغامرته مع معشوقته ليلًا، مع تهديد بعلها له بالقتل، ولم يكن امرؤ القيس خائفًا منه؛ فالبعلُ يغطُّ غطيطَ الفَتِيّ من الإبل غَيْظًا، ويدّعي أنّه سيقتل امرأ القيس، لكنّ ذلك غير ممكن؛ لأنّ البعل ليس بفارس يُحسنُ استخدامَ السيف والرمح، وليس بنابلٍ يُحسن رميَ السهام. أمّا امرؤ القيس فهو فارسٌ جاء إلى معشوقته مصاحبًا سيفَه المَشْرَفيّ وسهامَه المسنونة الشبيهة بأنياب الأغوال المُرعبة، كما أنّ المرأة المعشوقة/سلمى كانت تعلمُ أنّ بعلَها يهذي في مسألة قَتْله لعشيقها؛ لأنّه غير قادر على فعل ما يقوله.

يُقْدِمُ امرؤ القيس على انتهاب اللذّة الجسديّة مع امرأة متزوّجة، وهما معًا غير خائفَيْن من القتل، لكنّ هذا الأمر لا ينفي إمكانيّة أنْ يُقتلَ في هذه المغامرة، وقد عبّر عن ذلك في قوله عن النساء[1]:

نَواعِمُ يُتبِعنَ الهَوى سُبُلَ الرَدى ... يَقُلنَ لِأَهلِ الحِلمِ ضُلَّ بِتِضلالِ
صَرَفتُ الهَوى عَنهُنَّ مِن خَشيَةِ الرَدى ... وَلَستُ بِمَقلِيِّ الخِلالِ وَلا قالِ

ثمّة تناقضٌ ظاهر، حاول الأعلم الشنتمريّ تسويغه بالقول: "أراد خشيةَ الفضيحة، ولم يرد الهلاكَ؛ لأنّه قد مضى في شعره أنّ ذلك لا يُدرَكُ منه لعزّته ومنعَتَه[2]". وما أرى امرأ القيس، وهو في سياق الفخر بمغامراته الماجنة، يخشى الفضيحة، لكنّه كان يخشى ضربين من الردى: الأوّل معنويّ، ويريد به ضياع الحِلم والوقوع في الضلال الذي يصرفه عن الانشغال بالأمور العظيمة، والثاني حقيقيّ، ويعني به أنْ يقتل من قبلِ من تجرّأ على نسائهم. إضافة إلى ذلك كان امرؤ القيس يعي أنّ انتهاب اللّذات من المرأة يسبّب تقريب الموت؛ وذلك في قوله[3]:

(١) السابق، ص٣٥.

(٢) السابق، ص٣٥.

(٣) السابق، ص ١١٠. **وفيه:** "وكانت هرٌّ جاريةً لامرئ القيس، فوصف أنّه كان مُغرمًا بها، متمتّعًا بملابَستها، مذ كان وليدًا شابًّا، إلى أنْ شاخَ وفني شبابه".

أُغـادي الصَّـبُوحَ عِنـدَ هِـرٍّ وَفَـرتَنى   وَليـدًا، وَهَـل أَفْنَـى شَبابِـيَ غَـيرُ هِـرٍّ؟!

وقد انشغلَ امرؤ القيس بفكرة التحوّل من القوّة إلى الضعف المفضي إلى الموت بمثل قوله[1]:

أَرَى المَرءَ ذا الأَذوادِ يُصبحُ مُحْرَضًا   كَـإِحراضِ بَكْـرٍ في الـدِّيَارِ مَـريضِ
كَأَنَّ الفَتى لَـمْ يَغنَ في الناسِ ساعَةً   إِذا اخْتَلَـفَ اللَّحْيَـانِ عِنـدَ الـجَريضِ

فهو يتخيّلُ متابعةً منه لحالة امرئٍ يملكُ إبلًا كثيرة، وهو يسير من القوّة والشبابِ إلى الكِبَر والضعفِ، حتّى يغدو كبَكرٍ من الإبل ضعيف مريضٍ، كأنّ الفتى "إذا حضرتْه الوفاةُ، وجَرِضَ بريقِه، واختلفَ لَحياهُ عندَ الموت لم يُقِمْ في الناسِ، ولا عاش بينهم؛ لأنّه يصيرُ إلى الانقطاعِ والعدم، فكأنّه ما كان[2]". إنّ هذا الوعي لامرئ القيس يخلو من أيّ تساؤل وجوديّ عمّا بعدَ الموت؛ فهو مآل نهائيّ للإنسان. وقد عانى امرؤ القيس نفسه حالةَ وعي التحوّل من القوّة إلى الضعف المفضي إلى الموت؛ فقال[3]:

وَما خِفتُ تَبريحَ الـحَياةِ كَمَا أَرى   تَضِـيقُ ذِراعِـي أَنْ أَقُـومَ فَأَلْبَسَـا
فَلَـو أَنَّـها نَفْـسٌ تَـموتُ جَـميعَةً   وَلَكِنَّهـا نَفْـسٌ تَسـاقَطُ أَنْفُسَـا
وَبُـدِّلتُ قَرْحًـا دَامِيًـا بَعـدَ صِـحَّةٍ   لعـلَّ مَنَـايانَا تَـحوَّلْنَ أَبؤُسَـا

ففي هذه الأبيات يصف امرؤ القيس تَغيُّرَ حالِه من قوّة لا تَخشى أنْ تُصابَ بِمشّاقَ تعجز أنّ التغلّب عليها، إلى ضعفٍ شديد، صار يُعجزه عن القيام للبسِ ثيابه،

(١) ديوان امرئ القيس، ص٧٧. **الأذواد:** جمع ذَوْد، وهو من الإبل من ثلاث إلى عشر. يُصبحُ مُحرضًا: يصير إلى الكِبَر والضعف.

(٢) السابق، ص ٧٧.

(٣) السابق، ص ١٠٧. **التبريح:** إفراط المشقّة. **تضيقُ ذراعي:** تضعف، ولا تُطيق عمل الشيء. **لو:** جوابها محذوف لعلم السامع به، أو لأنّها "بمعنى التمنّي، فلا تحتاج إلى جواب"، **تساقطُ:** تتساقطُ. بدّلتُ قَرْحًا داميًا: يريد ما ناله من الحُلّة المسمومة التي وجّه إليه بها ملك الروم.

وينذره بالموت؛ فالشاعرُ يعي أنّ هذا الضعفَ يسيرُ به نحو الموت خطوةً فخطوة؛ "فنفسه لا تَخرجُ مرّة، ولكنّها تَموتُ شيئًا بعد شيء[1]"، وقد بُدِّلَ قرحًا داميًا بعد صحّة، فصار في حال عذاب شديد؛ جعله يتأرجح بين أمرين: **الأوّل** أنْ تموتَ نفسه دفعةً واحدة؛ وهذا أهون عليه، و**الثاني** رجاؤنا أنّ ما به "من شدّة الحال والبلاء عوضٌ من الموت أو بدلٌ منه[2]". وإنّ في قوله: **(لعلَّ مَنَايانَا تَحوّلْنَ أَبؤُسَا)** تعبيرًا عن ذروة المأساة التي يشعر بها؛ إذ جعلت الآلامُ بلوغَ الموت غايّةً يصعبُ الوصولُ إليها، وإنّ في صيغة الجمع **(مَنَايانَا)** ما يُشير إلى أنّه "لا يعرض المسألة الذاتيّة إلّا بما هي صورة رمزيّة للحالة الإنسانيّة لمأساة البشر الوجوديّة[3]".

ثانيًا: البطولة في مواجهة الموت:

لامرئ القيس قصيدة بائيّة قصيرة، عبّر فيها عن فتوّته في مواجهة الموت قَتْلًا، وقد رأت الباحثةُ ريتا عوض أنّ تلك البائيّة كانت "رمزًا لرحلة الحياة الموصلة إلى الموت[4]". وهذا صحيح، غير أنّ وعيَ الشاعر لموقعه المميّز في هذه الرحلة بطولةً ونسبًا يجعل الطابعَ العامّ لهذه الرحلة مطيّةً للحديث عن رحلة الشاعر نفسه إلى الموت، وهذا في ظنّي هو ما يجعل موقفَ الشاعر من موته أصلًا لا فرعًا. ولهذه البائيّة روايتان: أمّا **الأولى** فهي التي رُوِيَ عن الأصمعيّ أنّه قال: سَمِعْتُها من أبي عمرو بن العلاء، وأوّلها[5]:

أَرَى طُوْلَ الحَياةِ، وإنْ تأنَّى ... تُصَيِّرُهُ الدُّهورُ إلى انْقِلابِ

(١) السابق، ص ١٠٧.

(٢) السابق، ص١٠٨.

(٣) بنية القصيدة الجاهليّة: الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، ص٣٥٠.

(٤) بنية القصيدة الجاهليّة: الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، ص ٣٧٦.

(٥) ديوان امرئ القيس وملحقاته، ٥٣٩.

وأمّا **الثانية** فجاءت عن الأصمعيّ أيضًا، في شرح الأعلم الشّنتمريّ لديوان امرئ القيس، وأوّلها(1):

أَرَانَا مُوضِعينَ لِأَمْرِ غَيْبٍ ... ونُسْحَرُ بِالطَّعامِ وبالشَّرابِ

والخلاف بين الروايتين لا يقتصر على الاستهلال؛ إذ بينهما اختلافٌ في ترتيب الأبيات، وفي عددها؛ فالقصيدة عشرون بيتًا في الرواية الأولى، وثلاثة عشر بيتًا في الثانية. مع ذلك نجد أنّ مقولة القصيدة في الروايتين واحدة، غير أنّها في الرواية الأولى أكثر تفصيلًا وترابطًا، وهي خمس وحدات. وفيما يلي بيان يُظهر معانيَ تلك الوحدات الخمس، وتتابعها في سياق يظهر خصوصيّة مواجهة امرئ القيس للموت وعيًا وبطولةً، إضافة إلى إظهار وحدة القصيدة وتماسكها، وإلى بيان لمجملِ الانزياحات الفنّيّة فيها.

١-الشاعر الذي يَرَى: تتألّف هذه الوحدة من أربعة أبيات (١-٤)، تتحدّث عن سير الناس سريعًا نحو الموت، وانشغالهم عنه بالطعام والشراب، وهم بين حالات ضعف وحقارة وجرأة وقحة، عدا الشاعر، فهو في حال مغايرة لهم(2):

١- أَرَى طُوْلَ الحَياةِ، وإنْ تأنّى ... تُصَيِّرُهُ الدُّهورُ إلى انْقِلابِ

٢-وأنّ المُوسِعِيْنَ، وإنْ أفادُوا ... وغيرَ المُوسِعِيْنَ إلى ذَهابِ

٣-أَرَانَا مُوضِعينَ لِحَتْمِ غَيْبٍ ... ونُسْحَرُ بِالطَّعامِ وبالشَّرابِ

٤-عَصافيرٌ، وذِبّانٌ، ودُودٌ ... وأَجْرَأُ مِنْ مُجَلَّحَةِ الذِّئابِ

١-١-بدأ النصّ بالفعل **(أرى)** في سياق يَجعلُ الرؤيةَ غير بصريّة؛ لأنّ الشاعر يُقدّم رؤيةً قلبيّة لأمرين: **طول حياة الإنسان**، فطولُها تصيّره الأزمان والنوازل إلى

(١) ديوان امرئ القيس، ص ٩٧.

(٢) ديوان امرئ القيس وملحقاته، ٥٣٩-٥٤٠. **والبيتان (١و٢) ليسا في الرواية الثانية للأصمعيّ. تأنّى:** ترفّق، وتثبّت، وتَمهّل. **الدُّهور:** جمع دَهْر. ومن معانيه الزمان قلّ أو كثر، والنازلة. **انقلاب الشيء:** تَحَوُّلُه عن وجهه، فيصير أعلاه أسفله، وظاهره باطنه. **المُوسِعون:** ذوو الغِنى والرَّفاهية. **أفادوا:** اقتنوا المال واكتسبوه. **موضعين:** مسرعين. والإيضاع: ضربٌ من سير الإبل السريع. **نُسحرُ:** نُخدعُ. **ذئاب مجلّحة:** مصمّمة على الشيء ومقدمة بشدّة للحصول عليه.

انقلابٍ؛ إذ تنقلب قوّةُ الإنسان ضعفًا، و**حالُ الأغنياء المرفّهين**، فحالهم -وإن اقتنوا المال واكتسبوه - كحال الفقراء؛ إذ كلاهما ذاهب إلى موت لا مفرّ منه. وجاء في البيت الثالث إظهار للتباين بين وعي الشاعر والناس لأمر الموت(١). وقد استُهلّ ذلك بالجملة الفعليّة (**أرانا موضعين**)، وهي واضحة الدلالة على أنّ الشاعر هو الرائي، وهو واحد من المرئيّين أيضًا، وهم جميعًا في حال إسراع (**لِحَتْمِ غَيْبٍ**) يُثير خيال المتلقّي لمعرفة سرّ ذلك الغيب، وسيكون النصّ كلّه بيانًا لوعي الشاعر المتميّز من وعي الناس عامّة، ولموقفه المفارق لهم في مواجهة الموت.

فنحن - الناسَ - "نُسرِعُ في آجالنا، وقد غُيّب عنّا وقتُ انقضائها(٢)"، وهو أمرٌ "قد حُتِمَ علينا، وهو عنّا مغيَّبٌ، لا ندري متى ينزلُ بنا(٣)"، ونحن" نُلْهَى ونُخدعُ ونُضلَّلُ(٤)" بالطعام والشّراب، إنّنا في الجبنِ والضعف والبلاهة كالعصافير، وفي الإلحاح على طلب الشيء والهوان كالذِبّان، وفي الضعف والحقارة كالدُّود(٥)، ونحنُ في ارتكاب الآثام أكثر جرأة من الذئاب المصمّمة على بلوغ ما تريد من افتراس وقتل.

(١) ذهب الباحث إبراهيم أحمد ملحم إلى أنّ الشاعر لجأ إلى عالم اللذة والسحر بالطعام والشراب، بعد أنّ حقّق البطولة عن طريق الشجاعة في الحرب وجلب الغنائم. (ينظر: بطولة الشاعر العربيّ القديم: العاذلة إطارًا، ص١٢٥-١٢٦). وهذا الرأي مغاير لمقولة القصيدة المؤسّسة على تميّز امرئ القيس ومغايرته للمسحورين بالطعام والشراب، إضافة إلى أنّ امرأ القيس وفق ما تقوله القصيدة (ب١١-١٢) لم يكن منشغلًا بالمغانم، بل بمآكل القحم الرغاب، وبالعودة بها لا بغيرها.

(٢) ديوان امرئ القيس، ص٩٧. وفيه أيضًا: "وقيل: أراد بالغيب ما بعد الموت". وهذا مستبعد؛ إذ لا نجد في شعر امرئ القيس أيّة إشارة إلى البعث والنشور، كما أنّ هذا النصّ على خصوصيته في وعي الشاعر للموت لا نرى فيه غير فناء النفس والجسد.

(٣) ديوان امرئ القيس وملحقاته، ص٥٤٠.

(٤) ديوان امرئ القيس، ص٩٧. وانظر: البيان والتبيين١/١٨٩. وفيه: "أي: نُعلّل. فكأنّنا نُخدع ونُسحر بالطعام وبالشراب".

(٥) ونحن "عصافير جُبنًا، وذِبّان صَمَعًا، ودودٌ ضعفًا. وقد قيل: ودودٌ؛ أي: تصير بعدَ الموتِ دودًا". ديوان امرئ القيس وملحقاته، ص ٥٤١. **الصَّمَع**: التصميم والإلحاح على فعل الشيء. وبه يوصفُ الذّبّان. وإلى القول الأخير (تصير بعدَ الموتِ دودًا) انحاز الباحث إبراهيم أحمد ملحم؛ إذ رأى أنّ الموت يجعل الجسم قوتًا للذباب والدود. ينظر: بطولة الشاعر العربيّ القديم: العاذلة إطارًا، ص١٢٥.

بدا الشاعر في مستهلّ القصيدة، في جملتها الأولى التي امتدّتْ على مساحة البيتين: الأوّل والثاني[1]، بدا منشغلًا بذاته، لا بالوعظ والإرشاد؛ أي: هو لم يقدّم فكرة التحوّل من القوّة إلى الضعف، ومن الحياة إلى الموت في سياق إبلاغيّ مجرّد، بل قدّمها في سياق "يُصوّر ذاته متميّزًا عن [كذا] الجماعة؛ فهو يرى، وهو يُدرك[2]". هذا النصّ متميّزٌ ابتداءً بتقديم ذاتٍ متميّزةٍ بالوعي والرؤيا، ولتأكيد ذلك استهلّ الشاعرُ البيتَ الثالث بقوله: **أرانا**...؛ فهو الذي يرى، وهو من جُمْلَةِ المَرئيّين؛ وبذلك سلكَ نفسَه في جملة الناس الموصوفين في هذه الأبيات، إلّا أنّه ميّز نفسه منهم بأنّه هو الذي يرى لا هم؛ أي: هو الذي يعي حضور إشكاليّة الموت التي نسير نحوها غير عارفين بتوقيتها، في الوقت الذي تغيب فيه هذه الإشكاليّة عن الناس؛ لأنّهم مسحورون بالطعام والشراب، على نحو جعلهم في مرتبة العصافير والذبّان والدود والذئاب المجلّحة.

إنّها صور شعريّة يداخلها نسق ثقافيّ مؤسّس على "لوم الشاعر الإنسانَ على اهتمامه بالوجود التافه، وانشغاله عن مصير ينتظره[3]".

١-٢-في الأبيات جملة من الانزياحات أبرزها الاعتراض بين المفعولين في البيت الأوّل، بقوله: (**وإنْ تأنَّى**)، وبين المعطوف والمعطوف عليه في البيت الثاني، بقوله: (**وإنْ أفادُوا**)، وفي هذا وذاك ما يلفتُ، بقَطْع سَيْرِ الكلام، انتباهَ المتلقّي إلى أمرٍ مهمٍّ، يتأكّد به المعنى المراد، ويزيد ذلك ظهورًا أنّ الاعتراضين جاءا بصيغة شرطيّة واحدة، حُذف جوابها، ودلّ عليه المذكور في كلّ منهما، وفي ذلك تكرار يُحدثُ إيقاعًا، هو من عوامل الربْط بين البيتين. ومن هذا القبيل تكرار الفعل (**أرى**) و(**الموسعين**). وفي مثل هذا التكرار تأكيد للمعنى مع إيقاع موسيقيّ واضح، وكذلك تكرار الواو العاطفة أربع مرّات (**وأنّ -وغير -وذِبّانٌ -ودُودٌ**)، والحاليّة مرّتين (**ونُسحرُ-وأجرأ**).

---

(١) مع ملاحظة أنّ كلًّا من البيتين قد تضمّن جملة شرطيّة اعتراضية، جوابها محذوف.

(٢) بنية القصيدة الجاهليّة: الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، ص٣٧٨.

(٣) جدليّة الوجود والعدم، ص١٥٢.

أمّا قوله: (**أرانا موضعين**) ففيه انزياح إسناديّ؛ إذ استعار لسير الناس السريع إيضاعَ الإبل، وقد وَضَعَنَا هذا الانزياحُ في مواجهة مشهدٍ متخيّلٍ للناس، وهم مسرعون كالإبل نحو المجهول، ومنشغلون عنه بالطعام والشراب، وكان مسكويه (ت٤٢١هـ) من المعجبين جدًّا بالبيت؛ إذ قال: "ولقد أعجبني قول امرئ القيس مع لوثة أعرابيّته، وعجميّة ملكه، وشبابه وذهابه في طرق الشعر التي كان متصنّعًا به، وهائمًا في واديه، منغمسًا في معانيه:

أَرَانَا مُوضِعِينَ لِحَتْمِ غَيْبٍ ... وَنُسْحَرُ بِالطَّعَامِ وبالشَّرابِ

فما هذا الإيضاع منّا؟ وما هذا الحتمُ من الغيب؟ لقد أشارَ إلى معنى الطيف، ودلَّ من نفسه على ذكاء تامّ، وقريحة عجيبة؛ ألَا تراه يقول: **ونُسْحَرُ بالطعام وبالشراب**؛ أي: المراد منّا، والمقصود بنا غيرهما، وإنّما نُسْحَرُ بهذين[1]". لقد اجتمع في هذا البيت للناس ضدّان: ضعف معيب صُوّر في ثلاث تشبيهات بليغة متتابعة (**عصافيرٌ وذِبّانٌ ودودٌ**)، وجرأة مع افتراس عبّرت عنه الكناية (**وأَجْرَأُ مِنْ مُجَلَّحَةِ الذِّئابِ**). وبذلك بلغ الشاعر ذروة شعريّة عالية في التعبير عن فكرته؛ إذ توّج تعبيره عنها بهذا التصوير المعجب. وقد يرى القارئ في هذا تنافرًا بين **العصافير** من جهة **والذِّبّان والدود والذئاب المجلّحة** من جهة ثانية؛ لأنّ العصافير توحي بلطفٍ وجمالٍ مغايرين تمامًا للقبح والحقارة والتفاهة والقتل؛ فما جاء في البيت الرابع هو من فساد التشبيه في رأي أسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ)،[2]، وقد سبقه إلى مثل هذا الرأي أبو هلال العسكريّ (ت٣٩٥هـ)؛ إذ عدّ البيتين الثالث والرابع من رديء الشعر، ثمّ قال: "هذا، وإنْ لم يكنْ مستحيلًا، فهو على غاية القباحة في اللفظ وسوء التمثيل[3]"، مع أنّني لأراه في

---

(١) الهوامل والشوامل، ص٢١٩.

(٢) انظر: البديع في نقد الشعر، ص١٥١. مع ملاحظة أنّ أسامة بن منقذ قد عبّر بعد ذلك مباشرة عن إعجابه بإبداع امرئ القيس في البيتين الثالث والسادس من هذه القصيدة.

(٣) كتاب الصناعتين، ص١٠٢.

غاية الإبداع لكونه يعبّر عن نماذج مختلفة من الناس قوةً وضعفًا وجمالًا وقبحًا، لكنّ الانشغال بالطعام والشراب يوحّدهم.

٢-تـمييز الـذات في مواجهـة المـوت: تتألّف الوحدة الثانية من أربعة أبيات (٣-٦)، وهي قوله[١]:

٥-فَـبَعضَ اللـومِ، عـاذِلَتِي، فإنّـي سَـيكفِيْني التَّجَـارِبُ وانْتِسـابي
٦-إلى عِرقِ الثَّرَى وَشَجَتْ عُرُوقي وهـذا الـموتُ يَسْلُبُنِـي شَـبابي
٧-ونَفْسِـي سَوفَ يَسلُبُها وجِرْمِـي وَيُلحِقُنِـي وَشِـيْكًا بالـتُّرابِ

٢-١- في هذه الأبيات متابعة لبيان تميّز امرئ القيس في وعيه لإشكاليّة الموت، بانتقاله من رؤية تعمّ الناس كلّهم، إلى رؤية تخصّ موته وموت أسرته قبله. وقد افتَتَحَ هذه الوحدة بقوله لعاذلته: "بعضَ لومِكِ وعذْلَك؛ فإنّ التجارب التي جَرَّبْتُ تؤدّبُني، وإنّي أنتسب فلا أجد إلّا ميّتًا، فأعلمُ حينئذٍ أنّني لاحقٌ بهم[٢]"؛ فعروقي متّصلة بجدّي القديم عِرْقِ الثرى، "وقد فَنِيَ كلُّ مَنْ بيني وبينه من الأجداد، ولا شكّ أنّي لاحقٌ بهم، وهذا الموت يسلبني شبابي، وسوف يسلب "نفسي، ويُفني بَدَني، فيعود ترابًا[٣]".

إنّ وعي امرئ القيس لإشكاليّة الموت في هذه الأبيات مؤسّس على وعي خاصّ لموت آبائه وأجداده العظام من جهة ولسيره نحو الموت مثلهم من جهة ثانية؛ فأصوله النسبيّة عريقة جدًّا ومعروفة ومتّصلة بأقدم من ينتسب إليه العرب، لكن هذا الأمر لا يصنع له حرزًا ضدّ الموت، فهو يسير مثلهم نحو مصيره المحتوم؛ فالموت الآن يسرقُ منه شبابه غصبًا عنه، وسوف يسلبُ منه نفْسه وجسده، قبل أن يلحقه على نحو سريع بالتراب.

(١) ديوان امرئ القيس وملحقاته، ص٥٤١-٥٤٢. **وشجت عروقي**: اتّصلت واشتبكت. **عرق الثرى**: قيل: إنّه آدم عليه السلام وقيل: إسماعيل بن إبراهيم عليهم السلام. **جِرْمي**: بَدَني.

(٢) ديوان امرئ القيس، ص٩٧.

(٣) السابق، ص٩٨.

وفي هذه الأبيات تعبير عن ثقافة مجتمعيّة تتملّك الشاعر، وهي ثقافة مؤسّسة على انتمائه إلى طبقةٍ ملكيّة، ترى نفسها أكثر وعيًا وأعظم منزلة من سائر الناس؛ فامرؤ القيس من الناس، وتنطبق عليه قوانين الموت والفناء مثلهم، لكّنه مغايرٌ لهم؛ فهو وحده صاحبُ همّةٍ لاكتساب كلّ مكارم الأخلاق، إضافة إلى أنّه ينتسب إلى أسرة عريقة يمتدُّ نسبها إلى عرق الثرى، وإلى أنّه يمتلك وعيًا عميقًا لقضيّة الموت، مع حسن مخاطبة للمرأة في قوله: **فَبَعضَ اللومِ، عاذِلَتي**، وهذا أمرٌ لافتٌ في الخطاب إذا قورن مثلًا بالأمر والتوبيخ في قول عنترة لعاذلته عبلة[1]:

فاقنَيْ حياءَكِ، لا أَبَا لَكِ، واعْلَمِي　　　أنّي امـرؤٌ، سـأموتُ إنْ لَـمْ أُقتـلِ

٢-٢- وقد استعان امرؤ القيس لإبلاغنا ذلك كلّه بحوار مضمرٍ مع عاذلته، أبرز فيه ابتداءً أنّه يقبلُ بعضَ لومِها[2]، دون أنْ يُخبرنا عن مضمونه، وقد ذهب الشارح القديم (الأعلم الشنتمريّ) إلى أنّها "عَذَلته على ترك الطرب واللهو[3]"، وذهب الباحث كمال أبو ديب إلى أنّها تعذله "بسبب الرؤيا التي يُعبّر عنها...بسبب إيمانه المطلق بعبثيّة الوجود الإنسانيّ[4]". ومن المستبعد أن نطمئن لهذين الاجتهادين، وإلى ذلك ذهبت الباحثة ريتا عوض؛ إذ رأت أنّ العاذلة في ثقافة العصر الجاهليّ تلوم على الانغماس في اللذات، لا على تركها، كما أنّ الشعر العربي لم يعرف عاذلة تلوم على مواقف وجودية أو رؤية معيّنة للحياة[5].

وما ذهبت إليه الباحثة صحيح، ويكتمل بإضافة اللوم على أمرٍ ثانٍ؛ فثقافة العصر

---

(١) شرح ديوان عنترة، ص١٢٨.

(٢) ذهبت الباحثة غيثاء قادرة إلى أنّ امرأ القيس يطلب من عاذلته ألّا تلومه على شيء (ينظر: جدليّة الوجود والعدم، ص١٥٢). وهذا الرأي مغاير ما ذكره امرؤ القيس نصًّا، وهو أنّه يقبل بعض لوم عاذلته.

(٣) ديوان امرئ القيس، ص٩٧.

(٤) الرؤى المقنعة، ص٢٣٢.

(٥) ينظر: بنية القصيدة الجاهليّة: الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، ص٣٨٥.

الجاهليّ تكاد تحصرُ لومَ العاذلة في أمرين رئيسين: إنفاقِ المال على اللذات، وإلقاءِ النفس في المهالك. وبناء على ذلك وعلى ما سيرد في النصّ، أرى أنّها لامته على أمرين رئيسين، هما: إلقاءُ نفسه في المهالك بسبب كثرة الارتحال وقيادة الجيوش إلى الحروب، والانشغالُ بهما عن ملاطفتها ومؤانستها، وأنّه قَبِلَ منها بعضَ هذا اللوم، وهو ما يَخصّ علاقتها به، أمّا ما له علاقة بنمط حياته من فتوّة وفروسيّة فهو لا يقبل اللوم فيه؛ لأنّ التجارب التي مرّ بها في حياته، مع انتسابه إلى آباء كرام ذهب بهم الموت، جعلته حريصًا على اكتساب المجد مثلهم قبل أنْ يدركه الموت قتلًا مثلهم.

وفي هذه الأبيات ظاهرتان تعبيريّتان بارزتان: أمّا **الأولى** فهي حضور ياء المتكلّم تسع مرّات (**عاذلتي – ستكفيني – انتسابي – عروقي – يسلبني – شبابي – نفسي – جرمي – فيلحقني**)، وفي ذلك إشارة إلى تضخّم ذات الشاعر وعمق انشغاله بها، في سياق وعيه لسيرها نحو الموت والعدم، وأمّا **الثانية** فهي الحذف في قوله: **فَبَعضَ اللومِ، عاذِلَتي**؛ إذ أصل الكلام: فلوميني بعضَ اللوم، يا عاذلتي؛ وهذا الحذف يشيرُ إلى قرب الشاعر الشديد من العاذلة، وإلى أنّه في موقف لا يحتمل إطالة خطابه لها؛ لأنّه منشغلٌ بالإجابة عن بعض اللوم الذي لا يقبل أنْ يُلامَ عليه، ومن اللافت أنّ الشاعر لم يذكر لنا اللوم الذي وجّهته العاذلة إليه، فقبل بعضه، ولا ندري ما هو إلّا تأويلًا، ورفض بعضه الآخر، ولم يذكره لنا، غير أنّ ما سيأتي بعد ذلك يمثِّلُ ردًّا على العاذلة، ونفهم منه أنّها تطلبُ منه التخفّف من طلب كلّ مكارم الأخلاق[١].

ومن الظواهر الأسلوبيّة البارزة في الأبيات الانزياح الإسناديّ البديع في (ب٥-٦)؛ فالموتُ فارسٌ قاهرٌ قاتلٌ يَسْلُبُ قتيلَه، وهو شبابُ الشاعر، فهذا الشبابُ قتيلٌ يُسلَبُ، لا قوّة له، ولا حيلة في منع الموت من ممارسة السلب على نحو دائم ومستمرّ

(١) ثمّة ظواهر تعبيريّة أخرى في الأبيات، منها المبالغة بالزيادة في قوله: **اكتسابي**، والتكرار في قوله: **يَسْلِبُنِي ويَسلِبُها**.

يؤدّي إلى ضعف الشباب وذهابه. ثمّ يأتي الوقت الذي يسلب فيه الموتُ نَفْسَ الشاعر وجِرمَه، ويلحقه سريعًا بالتراب.

لكنّ الأمر الأكثر فنّيّة في الأبيات يتمثّل في تقديم تصوير لفعل الزمن وحتميّة الموت؛ "فصورة الإنسان المتّصلة والمتشابكة بعروق الثرى لا تقف أبعادها عند أجداد الشاعر، بل ترى الباحثة ريتا عوض أنّ هذه الصورة "تجعلُ الأرضَ أمًّا منجبة للإنسان...لأنّ الإنسان لا ينفصلُ حقيقة عن الأرض-الأمّ...وتظلّ عروقه متّصلة بعروقها. إنّه في الحقيقة جزء منها، سيعود جسده ترابًا يختلط بترابها[1]""

٣-تَميُّزُ الذات وخيبتُها: تتألّف هذه الوحدة من ستّة أبيات، هي قوله[2]:

٨-أَلَمْ أُنضِ المَطِيَّ بِكُلِّ خَرْقٍ ... أَمَقِّ الطُّولِ لَمّاعِ السَّرابِ
٩-وأبتذِلِ المُجِدَّةَ، وهي سرٌّ ... أَمونُ الخُفِّ، مُشْرِفةُ العَلابِي
١٠-فأُرْجِعها، وقد نَقِبَتْ، وكَلَّتْ ... تَشَكَّى الأَيْنَ، تركعُ في الظِّرابِ
١١-وأَرْكَبُ في اللُّهامِ المَجْرِ حتّى ... أنالَ مَآكِلَ القُحَمِ الرِّغابِ
١٢-وكُلُّ مَكارِمِ الأَخلاقِ صارَتْ ... إليه هِمَّتِي، وبه اكْتِسابِي
١٣-فقَدْ طَوَّفْتُ في الآفاقِ حتّى ... رَضِيتُ مِنَ الغنيمَةِ بِالإِيابِ

(١) بنية القصيدة الجاهليّة: الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، ص٣٨٠.

(٢) ديوان امرئ القيس وملحقاته، ص٥٤٢-٥٤٤. البيتان (٩ و١٠) ليسا في الرواية الثانية، وجاء البيت الثاني عشر ثالثًا فيها. **أنضي المطيّ**: أُتعبها وأُصيّرها هزيلة. والمطيّ جمع مطيّة، وهي الناقة التي يُمتطى ظهرها، وتمدُّ في سيرها، وتقع على المؤنث (الناقة) والمذكّر (البعير). **خَرْق**: صحراء واسعة، تتخرّق فيها الرياح. **الأَمَقّ**: الطويل عامّة. وقد يُراد به الطول الفاحش مع دقّة. **ابتذل الناقة**: تولّى أمرها بنفسه، وامتهنها. **المُجِدّة**: نعت للناقة بالسرعة. **وهي سرّ**: وهي من خيار النوق. **أمون الخفّ**: يؤمن عِثارها. **العَلَابِي**: عُروق على صفحتي العنق. **نَقِبَتْ**: صار في أصل خُفّها نقب. **تركع**: تعثر. **الظِّراب**: حجارة محدّدة الأطراف. **اللُّهام**: الجيش الكثير الذي يستر كلّ شيء ويُخفيه. **المَجْر**: الكثير. **القُحَم**: جمع قَحْمَة، وهي دفعة من شرف يناله الإنسان. **الرِّغاب**: الواسعة المكينة. **اكتسابي**: تصرّفي واجتهادي. واكتسب فيه زيادة على كسب، بمعنى سعى في طلب الرزق والمعيشة

٣-١- بعدَ أنْ قدّم امرؤ القيس نفسه في الوحدتين السابقتين بأنّه هو الذي يرى ويعي إشكاليّة الموت على نحو جماعيّ وفرديّ راح في هذه الوحدة يقدّم ذاته الجديرة بالتميّز عبر ثلاث فكر، هي: الفتوّة والقيادة ومكارم الأخلاق؛ أمّا **الفتوّة** (ب٨-١٠) فيظهرها جلده وجرأته على السفر وحده في فلوات واسعة، بعيد طول ما بين طرفيها جدًّا، تتخرّقها الرياح، ويلمع فيها السراب، وقد أتعبتُ المطيّ وأهزلتها، وابتذلتُ الناقة السريعة من خيار النوق، وهي آمنة العثار، بعيدة الارتفاع، فأرجعتها بعد السفر، وقد نَقِبَت مناسمها، وضعفتْ، وغدت تتشكّى التعبَ، وتعثر في مشيها بحجارة محدّدة الأطراف. وأمّا **القيادة** (ب١١) فتظهرها قيادته لجيشٍ جرّار كثير العدد، حتّى ينال ما يريد من الشرف العالي. وأمّا **مكارم الأخلاق** (ب١٢) فقد صارت همّته إليها كلّها، وهذا الكلّ شاملٌ وجامعٌ للفضائل في زمن الشاعر، وبه تصرّف الشاعر واجتهد في سعيه لطلب الرزق والمعيشة.

وقد طوّف الشاعر في الآفاق متسلّحًا بفتوّته وقدرته على القيادة وعزيمته القعساء لينال مراده الرئيس، وهو استعادة ملك أبيه، والثأر لأسرته الملكيّة، لكنّه أخفق في مراده، ورضيّ من الغنيمة التي كان يسعى وراءها أنّ يعود إلى دياره عودةً مجيدة؛ لأنّه عاد متوّجًا بما كسبه من الذكر الحسن لبعد همّته ونيله شرف قيادة الجيوش، وجمعه لكلّ مكارم الأخلاق[1].

وقد تابع امرؤ القيس في هذه الوحدة تأكيد تميّزه الملكيّ؛ فإضافة إلى تميّزه بوعيه لإشكاليّة الموت في الوحدتين السابقتين راح يؤكّد في الوحدة الثالثة تميّزه بالفتوّة الجريئة، وبقيادة الجيوش الجرّارة، وبامتلاك كلّ مكارم الأخلاق، كما أضاف إلى ذلك وعيه بأنّ جهوده لنيل المراد (استرداد ملك أبيه) قد باءت بالفشل، فرضي من الغنيمة بالإياب، وهو مدرك أنّ نهايته قد اقتربت. وبناء على ذلك حاور الباحث إبراهيم أحمد ملحم

(١) ومنها في هذا السياق أنّ يعفّ عن المغانم، وهذا من خُلق السادة والفرسان، وبه اشتُهر قول عنترة بن شدّاد: **أغشى الوغي، وأعفُّ عند المغنم**. ينظر: شرح المعلّقات العشر، ص٢٣٣.

رأي الباحثة ريتا عوض في موضوع العاذلة، وذهب إلى أنّ النصّ "لا يُشير إلى رغبة الشاعر في القيام بالمخاطرة، بل إنّ العذلَ قائم على قعوده عن المخاطرة بعد أنْ حقّق بطولته السلوكيّة (الشجاعة)[1]" بالطعام والشراب. وهذا رأي وجيه، ويناسب وعي الشاعر باقتراب الموت منه قتلًا كما قُتل أبوه وجدّه وعمّه.

٣-٢- افتتح الشاعر هذه الوحدة بانزياح سياقيّ تمثّل باستفهام للتقرير: (**أَلَمْ أَنضِ المَطِيَّ**...)، وكأنّه يخاطب العاذلة التي لامته، لتقرّ أمامه بأنّه -وإن لم ينجح في مسعاه نحو الملك- هو الفتى، الفارسُ، القائدُ، صاحبُ الهمّة العاليّة في اكتساب كلّ مكارم الأخلاق. ومن الانزياح السياقيّ في الأبيات الإضافة للمبالغة في قوله: (**أمّق الطول**)؛ فقد أضاف الأمّق -وهو الطويل- "إلى الطُّول لاختلاف اللفظين؛ وأراد المبالغة في وصفَ الخَرْق بالطُّول[2]". ومن هذا القبيل أيضًا قوله: (**لَمّاع السَّرابِ**)؛ فإضافة السراب إلى لَمّاع فيها مبالغة؛ لأنّ كلّ سراب يكون في العادة لَـمّاعًا. ومن المبالغة أيضًا وصف الجيش الكثير (اللُّهام) بكلمة مغايرة لفظًا (المَـجْر) ودالّةٍ على المعنى نفسه.

كما حضرت الكناية في الأبيات لتعميق الإحساس ببعض أفكارها؛ فإنضاء المطيّ بكلّ خرقٍ كناية عن فتوّة الشاعر وجرأته وجلده، وكذلك ابتذاله للناقة المجدّة، وإرجاعها، وقد نقبت وضعفت. أمّا تعثّر الناقة السريعة بالحجارة المحدّدة الأطراف فكناية عن ضعفها وتعبها الشديدين.

وكثر في الأبيات الانزياح الإسناديّ الاستعاريّ؛ فقد استعار لفظة **اللُّهام** للجيش الكثير العَدَد والعُدَد حتّى غدا كائنًا مرعبًا، يلتهم المكان ويبتلعه، إلى درجة أنّ تغيب رؤية المكان عن عيون الناظرين، وتحلّ مكانها رؤية ذلك الجيش.

---

(١) بطولة الشاعر العربيّ القديم: العاذلة إطارًا، ص ١٣٣. وتمام القول فيه: وتفرّغ لبطولته الروحيّة (سحر اللذّة). وقد أشرنا قبلُ إلى أنّ هذا الرأي مغاير لمقولة القصيدة المؤسّسة على تميّز الشاعر من الناس المنشغلين عن مسألة الموت وخلود الذكر بسحر الطعام والشراب، وبالتزاحم المرعب على ذلك.

(٢) ديوان امرئ القيس، ص ٩٨.

أمّا قوله: (**أَنالَ مَآكِلَ القُحَمِ الرِّغَابِ**) فهو تشبيه بليغ؛ أضيف فيه المشبّه به (**مآكل**) إلى المشبّه (**القُحَمِ الرِّغَاب**) إضافةً بيانيّةً للمبالغة في تأكيد "أنّ غنيمة الأنا ليست غنيمة مادّيّة، بل هي الشرف العظيم[(١)]"، مع ملاحظة أنّ هذ التشبيه يتناغم مع الاستعارة قبله، من جهة أنّ المشبّه به في كليهما يختصّ بأكل الشيء والتهامه؛ فالجيش يأكل المكان والشاعر يأكل القحم الرِّغاب.

٤- لا نَجَاءَ من صروف الدّهر: تتألّف هذه الوحدة من خمسة أبيات، وهي قوله[(٢)]:

١٤-أَبَعدَ الحَارِثِ، المَلِكِ، اِبنِ عَمروٍ	**وبَعدَ الخَيرِ حُجْرٍ ذي القِبَابِ**
١٥-وبعدَ الفاتِحِ الوهّابِ عمروٍ	**حليفِ الجودِ والحَسَبِ اللُّبَابِ**
١٦-وبعدَ ملوكِ كِندةَ، قد تَوَلَّوا	**بأَكْرَمِ سيرةٍ، وأَقلِّ عابِ**
١٧-أنالَهُمُ الغَشُومُ كؤوسَ حَتْفٍ	**فَسَقَّاهُمْ بِكُرْهٍ واغْتِصابِ**
١٨-أُرَجّي مِن صُروفِ الدَّهرِ لِيْنًا	**ولَمْ تَغْفُلْ عَنِ الصُّمِّ الهِضَابِ**

٤-١- يستعرض امرؤ القيس في هذه الوحدة أسماء من قُتل من أهل بيته، من الملوك الذين سقاهم الدهرُ الظلوم كؤوسَ الموت غصبًا عنهم. وقد استبعد امرؤ القيس تمامًا إمكانيّةَ أنْ ترأف به مصائبُ الدهر؛ لأنّ تأثيرها المدمّر لم يغفُل عن صخر الهضاب الصَّلد.

وبقيت معاني هذه الوحدة في مجال وعي امرئ القيس لإشكاليّة الموت؛ فقد رضيّ من الغنيمة بالإياب؛ أي: لم يعد بإمكانه أنْ يفعل شيئًا لاسترداد ملك أبيه، وكان من

(١)بنية القصيدة الجاهليّة: الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، ص ٣٨١.

(٢) ديوان امرئ القيس وملحقاته، ص٥٤٤-٥٤٥. **الملك الحارث بن عمرو**: هو جدُّ امرئ القيس. **الملك عمرو ابن الحارث**: هو والدُ امرئ القيس. **الغشوم**: الذي يَخبِطُ الناسَ، ويأخذ كلّ ما قدر عليه. أراد الدهر الغشوم، فأناب الصفة عن الموصوف، ويرجح ذلك قوله في البيت التالي: **أُرَجّي مِن صُروفِ الدَّهرِ. ولم تغفل ...**: الواو حاليّة؛ واقترانها بجملة الحال هنا جائز، لأنّ فعلها مضارع، وهي مشتملة على ضمير الصاحب، ومنفيّة بلم.

الطبيعيّ أنّ يقرأ تاريخ من سبقه من آبائه وأجداده في سياق الصراع للحفاظ على الملك؛ فرأى أنّهم جميعًا قد ماتوا قتلًا بصروف الدهر التي تكتنفه، ولا تغفل عنه.

٤-٢-افتتح الشاعر هذه الوحدة باستفهامٍ غايته الاستبعاد، وهو عامل ربط مهمّ؛ لأنّ شبه الجملة: (**بعدَ الحارث**) في البيت الأوّل من هذه الوحدة متعلّق بالفعل (**أرجّي**) في أوّل البيت الأخير منها، إضافة إلى عوامل ربط متنوّعة، تتابعت ما بين البيتين؛ أبرزها عطف النسق؛ وقد تمثل في عطفِ الظرف على الظرف (**أبعدَ -وبعدَ - وبعدَ -وبعدَ**)، وعطفِ المفرد على المفرد (**حليفِ الجودِ والحَسَبِ اللُّبَابِ -بأَكْرَمِ سيرةٍ، وأَقلِّ عابِ - بِكُرْهٍ واغْتِصابِ**). ومن عوامل الربط أيضًا في هذه الوحدة الاتباع، وهو واضحٌ جدًّا في البيتين الرابع عشر والخامس عشر، وكذلك الجمل الحاليّة (**قد تَوَلَّوا - أنالَهُمُ الغَشُومُ - ولَمْ تَغْفُلْ**) الواردة في (ب ١٦و١٧ و١٨)..

ومن الشعريّة في هذه الأبيات تكرار (**بعدَ**) أربع مرّات، لتعميق الشعور بوعي الشاعر لقضيّة وقوع الموت على أولئك الملوك، ليكون ذلك مسوّغًا لاستبعاد إمكانيّة دفع الموت أو تأخير أسبابه الشاملة لكلّ شيء. وتظهر في الأبيات شعريّة الاستعارة (ب١٤)؛ فالدهر الغشوم أنال ملوك كندة الحتف؛ والحتفُ شرابٌ سقاه الدهرُ أولئك الملوك. وفي هاتين الاستعارتين تجسيم وتشخيص يظهران سطوة الدهر وعدم قدرة ملوك كندة مع سطوتهم على الفكاك من ظلمه الماحق.

٥-في انتظار الموت قَتْلًا: تتألّف هذه الوحدة من بيتين ختم بهما الشاعر قصيدته، وهما قوله[1]:

١٩-وأَعلَمُ أَنَّني عَمّا قليلٍ ... سَأُنْشَبُ في شَبَا ظُفُرٍ ونَابِ
٢٠-كَما لاقَى أَبي حُجُرٌ وجَدّي ... وَلا أَنسى قَتِيْلًا بِالكُلابِ

(١) ديوان امرئ القيس وملحقاته، ص٥٤٥-٥٤٦

٥-١- بناءً على ما سبق عرضُه من حقائق تاريخيّة ومن وعي لحقيقة الموت أضحى لدى الشاعر علمٌ بما سيجري له قريبًا: فقد صار يعلم أنّ لحظة الموت أضحت قريبة منه، وأنّ موته سيكون قتلًا كما قُتلَ أبوه وجدّه وعمّه.

وقد اكتمل بهذه الوحدة بناء القصيدة عبر ربط آخرها: **(وأعلم)** بأوّلها: **(أرى)**؛ فقد انتقل الشاعر من الرؤيا إلى العلمِ واليقين، بعدَ سيرٍ متتابع لبيان وعيه العامّ والخاصّ بأنّ الموت مرافقٌ دائمٌ للإنسان عامّة، مع خصوصيّة لامرئ القيس، مؤسّسة على تاريخ أسرته، وعلى تكوينه النفسيّ الذي جعله في مرتبة العلم بأنّ موته سيكون قَتَلًا.

٥-٢-تمتاز هذه الوحدة بتماسكها النصّي؛ فالبيتان يُشكّلان معًا جملة واحدة، مع شعريّة حذف المفعول في قوله: **(لاقَى أَبِي حُجُرٌ وجَدّي)**، إضافة إلى شعريّة هذه الاستعارة **(سَأَنْشَبُ في شَبَا ظُفُرٍ ونَابِ)**؛ التي تُعمّق الإحساس بمأساة الموت العنيف؛ إذ صوّرته وحشًا مرعبًا، سينشب مخالبَه وأنيابَه الحادّة في جسد الشاعر قريبًا، ليُميتَه قتلًا كما قُتِلَ أبوه وجدّه وعمّه.

***

هذه القصيدة مغايرة لعامّة شعر الرثاء الجاهليّ، ولا يصحّ القول بأنّها "ألوان من المواعظ يقول امرؤ القيس: إنّها كافية لتهديه إلى الحقّ[1]"، بل هي تجربةٌ شعريّة فريدة في ديوان امرئ القيس وفي الشعر الجاهليّ كلّه؛ ولا يرجع ذلك إلى أنّها اختصّت بموضوع نادر في الشعر الجاهليّ فحسب، بل لأنّ موضوعها إنسانيّ وجوديّ شائك، يتناول وعي الشاعر لإشكاليّة الموت ولمواجهته لها على نحو عامّ وخاصّ، إضافة إلى خصوصيّة القصيدة فنّيًّا وتاريخيًّا وثقافيًّا.

أمّا **خصوصيّتها الفنّيّة** فتكمن في تماسكها النّصّي سبكًا وحبكًا؛ إذ تتابعت فيها التراكيب والمعاني في بناء دائريّ، من الخاصّ في أوّلها، عبر العامّ في سياقها، إلى الخاص

(١) الحياة والموت في الشعر الجاهليّ، ص٢٥٣.

في آخرها؛ فارتبط آخر القصيدة **(وأعلم)** بأوّلها **(أرى)** على نحو شديد الإحكام والانسجام. ومن خصوصيّة القصيدة الفنّيّة غلبة حضور الاستعارة على التشبيه، مع أنّ التشبيه هو الغالب على جانب التصوير في شعر امرئ القيس عامّةً، ولا سيّما في المعلّقة، وأمّا **الخصوصيّة التاريخيّة** فتبرزها إشارة الشاعر إلى إخفاق سعيه نحو استعادة ملكِ أبيه، وكذلك إشارته إلى مصائر عدد من ملوك كِندة، وإلى يوم الكُلاب.

وأمّا **الخصوصيّة الثقافيّة** للقصيدة فتكمن في أمرين رئيسين: **أمّا الأمر الأوّل** فيتمثّل في وعي امرئ القيس لإشكاليّة الموت على نحو غاب فيه الاعتقاد باليوم الآخر وبالحساب والعقاب. لكنّ هذا الوعي لا ينفي إمكانيّة إيمان امرئ القيس بالبعث والنشور؛ لأنّه ينتمي إلى بيئة عرفت الحنيفيّة واليهوديّة والنصرانيّة، إضافة إلى أنّ عدم ذكر الشاعر لأمر دينيّ ما في شعره لا يكفي لنفي الإيمان به؛ فالشعر ليس مؤلَّفًا دينيًّا، لكنّه إبداع قوامه التعبير عن انفعال ما بمعانٍ مختارة من مجال أمر ما، لا بالمعاني التي تشمل المجال كلّه. **وأمّا الثاني** فهو تعبير امرئ القيس عن وعي بتمايز طبقة الملوك التي ينتمي إليها من عامّة الناس؛ وتظهرُ ذلك أمورٌ؛ **أوّلها** أنّ امرأ القيس هو الذي يرى ويتبصّر في حقيقة الموت، في مقابل الذين لا يرون ولا يتبصّرون ولا يعلمون، وهم الناس عامّةً؛ و**ثانيها** أنّ الناس منشغلون بالطعام والشراب في مقابل انشغاله بالفعل البطوليّ وبالسعي لنيل كلّ مكارم الأخلاق، و**ثالثها** أنّ موته سيكون متميّزًا من عامّة الناس؛ فهم سيموتون لاهثين وراء الطعام والشراب، وهو سيموت قتلًا كما مات الملوك من أسرته، فهو متميّزٌ بالفتوّة وبقيادة الجيوش وبالجرأة على مواجهة الموت دون خوف أو ضعف، و**رابعها** حواره المضمر مع العاذلة؛ إذ فيه مراعاةٌ لمشاعِر المرأة على نحو يليق بالملوك، وهذا ما جعله يقبل بعضَ لومها، ويحاورها في شأن بعضه الآخر.

هذا التميّز الملكيّ في القصيدة ينفي رأي من ذهب إلى أنّ امرأ القيس كان في هذه القصيدة متشائمًا وجبريًّا، ويعيش "مسحورًا بتوافه الحياة عن التفكير في حقائقها المخيفة، وهو تافه كالدود والذباب، وإن كان يحسب نفسه أعظم موجود...وكلّ شيء

يؤكّد للشاعر أنّه تافه أمام القدر[١]"؛ فالنصّ واضح في بيان تميّز امرئ القيس من الناس وعيًا ورؤيةً وانشغالًا بكلّ مكارم الأخلاق، وبطولةً جريئةً في ترقّبه أنّ يموت قتلًا كما قُتل أبوه وجدّه وعمّه.

ثالثًا: الندم في مواجهة الموت:

في مقطوعة من ثمانية أبيات أظهر امرؤ القيس ضعفًا شديدًا في مواجهة الموت؛ إذ تملّكه قلقٌ شديد، وشعور عنيف بالاغتراب والندم، وهو يُعالجُ قروحَه التي تنذره بموت وشيك، وقد عرض ذلك في ثلاث حركات متتابعة، تضمّنت إعلامَ أهله بضعفه، وشعورَه بالاغتراب، وأمنيّتَه لو أنّ الموت جاءه، وهو بين أهله، وفي ما يلي بيان لذلك:

١-إعلام الأهل: تتألّف هذه الوحدة من بيتين هما قوله[٢]:

١-ألَا أبلِغْ بني حُجْرِ بنِ عمرٍو   وأبلغْ ذلكَ الحَيَّ الحَرِيدَا
٢-بأنّي قدْ بَقِيْتُ بقاءَ نَفْسٍ   ولمْ أُخْلَقْ سِلَامًا أو حَدِيْدَا

١-١-بدا الشاعر في استهلال هذه المقطوعة منشغلًا بِمنتظري أوبته من سِفَارته إلى قيصر؛ وهم عشيرتُه بنو حُجْر بن عمرٍو خاصّةً، وقومُه عامّة. وقد أراد إبلاغهم بأنّ بقاءه حيًّا أمرٌ مقيّد بقانون وجود كلّ نفس، وهو أنّ لها غايةً تنتهي إليها؛ وأيّدَ ذلك بأنّه لم يُخلقْ حَجَرًا ولا حديدًا يصمد أمام حوادث الدهر، ولا ينطبق عليه قانون موت النفوس الحيّة.

(١) تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام، ص٢٤٤-٢٤٥.

(٢) ديوان امرئ القيس، ص٢١٣. **الحيُّ الحريد**: الذي ينزلُ ناحيةً منفردًا. **هلكتُ**: ألقيتُ نفسي في تَهْلُكَة. **أعالج**: أزاول وأمارس. العمل الذي نُدبت إليه. **المنيّة**: قَدَرُ الموت. **أُسَيْس**: موضع في بلاد بني عامر بن صعصعة (ينظر: معجم البلدان: أسيس). وقيل: موضع في بلاد الشام أو ماء شرقيّ دمشق. انظر: معجم البلدان ومعجم ما استعجم: أُسيس. **زَرُود**: جبل رمل بين ديار بني عبس وبني يربوع من تميم، وهو على طريق الحاجّ من الكوفة. انظر: معجم البلدان ومعجم ما استعجم: زرود. **قُلُص**: جمع قَلُوص، وهي الأنثى الفتيّة من الإبل. ما **يَعْذِفْنَ**: ما يأكلنَ، وما يذقنَ.

١-٢-افتتح الشاعر مقطوعته بأداة التنبيه **(ألَا)** ليلفت الانتباه إلى أنّه بصدد رسالة مهمّة يرغب في إرسالها، وجاء بعد التنبيه فعلُ الأمرِ **(أبلغْ)** حاملًا معه أمرًا أو استعطافًا لكلّ من يسمع قوله، وكأنّه بهذا الخطاب يصدرُ توجيهًا عامًّا للقيام بالتبليغ؛ فالفاعلُ مخاطَبٌ متصوّرٌ للشاعر، لكنّه غير معروف لدى المتلقّي، وسيبقى المخاطبُ مغيّبًا في النصّ كلّه، وفي مقابل ذلك كان المرْسَلُ إليه (المفعول به) محدّدًا بوضوح تامّ؛ أعني أهلَه الأقربين.

تلا ذلك تكرارٌ للفعل **(أَبْلِغْ)** معطوفًا عطفَ نسقٍ بالواو على الأوّل، مع مغايرة في المفعول به هنا، وهو قومه المميّزون بمنازلهم المنفردة. إنّ في تكرار الفعل **(أَبْلِغْ)** مع أهل الشاعر مرّة ومع قومه ثانية تأكيداً على ضرورة تبليغ الرسالة لأهله ولقومه معًا.

وبدأ البيت الثاني بقوله: **(بأنّي)** وهو شبه جملة متعلّقة بالفعل **(أَبْلِغْ)**، وبذلك بدأ عَرْضُ رسالةِ امرئ القيس إلى أهله وقومه؛ بأنّه قد بقيَ كما تبقى كلّ نفس، وعطف على ذلك بما يؤكّد الفكرة، فقال: **(ولمْ أُخْلَقْ سِلَامًا أو حَدِيْدَا)**؛ أي: إنّه بشرٌ يهلك كما تهلك كلّ نفس. وفي البيتين يبرز حضور الشاعر وعشيرته وقبيلته، فهم المعنيّون برسالته المخْبِرَةِ عن حال ضعفه.

٢-نَدَمٌ واغترابٌ: تتألّف هذه الوحدة من أربعة أبيات هي(١):

٣-فلو أنّي هَلَكْتُ بدارِ قومي	**لقُلْتُ: الموتُ حَقٌّ، لا خُلودَا**
٤-ولكِنّي هَلَكْتُ بأرضِ قومٍ	**بعيدًا من ديارِكُمُ بَعيْدَا**
٥-أُعالِجُ مُلْكَ قَيْصَرَ كلَّ يومٍ	**وأَجْدِرْ بالمَنيّةِ أنْ تعودَا**
٦-بأرضِ الرُّومِ، لا نسبٌ قريبٌ	**ولا شافٍ، فَيُسنِدَ أو يَعُودَا**

أشار امرؤ القيس قبلُ (ب٢) إلى أنّه يعاني ضعفًا ما، تلاه، في هذه الأبيات، بيانٌ للأمور التي جعلته ضعيفًا؛ فهو يشعرُ بالندم؛ لأنّه ألقى بنفسه إلى التَّهْلُكة في غير دار قومه، وصار قريبًا من الموتِ، وهو يعلمُ ويُقرّ بأنّ الموت حقٌّ، وأنّه لا خلود للإنسان،

(١) ديوان امرئ القيس، ص٢١٣.

وهو غير خائف من الموت، وسيمضي إليه راضيًا بمصيره، لو جاءه، وهو بدار قومه؛ لذا هو غير مرتاح لقدوم الموت إليه؛ لأنّه سيموت بعيدًا عن موطنه وعن قبيلته وعشيرته؛ "فكأنّه في نفسه مات غير ميتته(١)" التي يرجوها بين قومه.

وفي الأبيات تحديد لمكان معاناته الهلاك؛ فهلاكه كان بأرض قومٍ بعيدة عن ديار قومه، وهو يزاول التفاوضَ الجادَّ مع سلطةِ قيصر الروم، للوصول إلى غايته لديه، وهذا أمر شاقٌّ ومؤلم، جعل الشاعر يقول: (**وأَجْدِرْ بالـمَنيّةِ أنْ تعودَا**)، كأنّه يُعلِمُنا بأنّ معاناته الشديدة لدى قيصر تجلب له قَدَرَ الموت، وهذه المعاناة كانت بأرض الروم نفسها، وليس في أرض أخرى، وهذا ما جعله في غاية الضعف؛ إذ لا يجد أحدًا يواسيه من أهله وعشيرته، ولا أحدًا يداويه أو يساعده على النهوض أو يعوده في مرضه.

وقد ابتدأت هذه الوحدة بجملة شرطيّة استأنف بها الشاعر الحديث لبيان حاله في الاغتراب، وهو يواجه اقتراب الموت منه، ثمّ تتابعت، بعدَ الشرط، جملٌ مترابطةٌ ومتماسكةٌ نحوًا ومعنًى، بدا فيها الشاعر منشغلًا بالحنين إلى قومه وأهله على نحو ظاهر في قوله: (**بدار قومي**)، ثمّ بانتقاله من الظاهر إلى الضمير المخاطب لقومه (**دياركم**). وفي مقابل ذلك حضر في الأبيات قيصر وقومه وأرضه على نحو منفّر وسلبيّ. إضافة إلى ذلك جاءت استعارة العودة للمنيّة في قوله: (**وأَجْدِرْ بالـمَنيّةِ أنْ تعودَا**) لتظهر على نحو عميق إحساسه بأنّه لقي المنيّة مرّة بعد مرّة.

٣- أمنية: ختم امرؤ القيس مقطوعته بقوله(٢):

٧-ولو وافقْتُهنَّ على أُسيسٍ ضُحَيًّا، أو وَرَدْنَ بنا زَرودَا
٨-على قُلصٍ، تَظَلُّ مُقَلَّداتٍ أَزِمَّتُهنَّ ما يَعْدِفْنَ عُوْدَا

٣-١- ختم الشاعر مقطوعته بهذين البيتين، باثًّا فيهما أمنيّة يعلم أنّها لن

(١) ديوان امرئ القيس، ص٢١٣.
(٢) ديوان امرئ القيس، ص٢١٤.

تحصل؛ فهو يتمنّى لو أنّ ما يعانيه من الأحداث وقدوم المنايا إليه وافق وجوده على أسيس وقت الضحى، أو وافق ارتحاله نحو جبل زرود، على ظهور إبل فتيّةٍ، مقلّدات بأزمّتهنّ، ما يأكُلنَ وما يذقن عودًا حتّى يصلن إلى الغاية من الارتحال.

الشاعر يدرك أنّ لحظة الحقيقة، لحظة الموت أضحت وشيكة، ولم يبق له إلّا أنْ يتمنّى ما لا يمكن تحقيقه، ولأنّه لا يملك أيّ أملٍ في نيل ما يتمنّى، وهو الموت بين أهله، فقد ظلّ شرطه (ولو وافقتُهنّ...) بلا جواب، مع أنّ سياق الكلام يقود إلى جواب محدّد، لا لبس فيه: لو كان الموت في وطني وبين أهلي لارتاحت نفسي وطاب خاطري، إضافة إلى أنّ استعارة الموافقة وورود الماء للمنايا والأحداث في البيت السابع تمثّل انزياحًا إسناديًّا مهمًّا جدًّا؛ لأنّ به تبلغ الحالة الشعوريّة غايتها، وقَصْرُ التصوير الاستعاريّ في المقطوعة على ما يجلبُ الموت مؤشّرٌ على شدّة انشغال الشاعر بهذا الأمر.

٣-٢- يبدو الشاعر في هذا النصّ منشغلًا بذاته؛ فقد تكرّر حضورها بصور مختلفة اثنتي عشرة مرّة (**بأبيّ -بقيتُ -أُخلقْ -فلو أنيّ -هلكتُ -قومي -لقلتُ -ولكنّي -هلكتُ -أُعالجُ -وافقتُهنّ -بنا**)، وفي مقابل ذلك حضر أهله وناسه أربع مرّات (**حجر بن عمرو -الحيّ الحريدا -قومي -دياركم**). أمّا الروم وقيصر فقد حضروا ثلاث مرّت (**أرض قوم -ملك قيصر -بأرض الروم**). وهذا الانشغال بالذات يرجع إلى أمرين: **الأوّل** أنّه أخفق بمهمّته لدى قيصر، **والثاني** أنّه ألقى نفسه في تهلكةٍ جعلت الموت قريبًا منه، فأضحى يعيش حالة اغترابٍ قاسٍ عن الأهل والوطن، وحالة ندمٍ تتساقط فيه نفسه كما يتساقط بعضه من القروح.

أولّ ما يلفتُ الانتباه في هذه المقطوعة هو خلوّها من الصور البيانيّة لولا استعارة العودة للمنيّة في قوله: (**وأَجْدِرْ بالـمَنيّةِ أنْ تعودَا**)، واستعارة الموافقة وورود الماء للمنايا والأحداث في البيت السابع. والاستعارة انزياح إسناديّ مهمٌّ جدًّا؛ لأنّ به تبلغ الحالة

الشعوريّة غايتها، وقَصْرُ التصوير الاستعاريّ في المقطوعة على ما يجلبُ الموت مؤشّرٌ على شدّة انشغال الشاعر بهذا الأمر. وإلى جانب الانزياح الإسناديّ نجد قليلًا من التكرار لتأكيد الفكرة، وبيان أهمّيتها لدى الشاعر؛ وذلك في تكرار (**أَبْلِغ**) مرّتين في البيت الأوّل، وتكرار بعيدًا في قوله: (**بعيدًا من ديارِكُمُ بَعيْدَا**)، إضافة إلى تكرار صيغة الشرط غير الجازم في قوله: (**فلو أنّي..**) و (**ولو وافَقْتُهُنّ...**)، وفي هذا وذاك ما يُشير إلى غلبة طابع الإخبار المباشر؛ فالمقطوعة رسالة موجّهة من الشاعر إلى أهله وقبيلته، وهو بعيدٌ جدًّا عنهم، وقد أخفق في المهمّة التي كانت تضنيه وتؤرقه.

***

خاتمة:

باستقراءِ شعر امرئ القيس وبقراءةٍ نصّيّة فنّيّة لقصيدة ومقطوعة من شعره اختصّتا بمسألة وعيه للوجود وشعوره باقتراب الموت منه تبيّن أنّ للموت حضورًا ظاهرًا ومتنوّعًا في شعره، وأنّ هذا الحضور جاء في سياق مدافعته للموت ومغالبته له باقتناص لذّات الحياة المتاحة له من خمر ونساء وفروسيّة.

ومع أنّه أظهر في شعره إيمانًا بوجود الله وتعظيمًا له غير أنّ موقفه من الموت خلا من أيّة إشارة إلى ذلك، بل جاء في سياق وعيه لمآل عدميّ لا بعث فيه ولا حساب، وهذا سبب رئيس لقلقه الوجوديّ العميق في قصيدته البائيّة التي ظهر فيها يقينه بأنّه سيواجه الموت قتلًا كما قُتل قبلُ أبوه وجدّه وعمّه، وقد أظهر في سياق هذا القلق بطولة فائقة في الاستعداد لمواجهة هذا المآل المنتظر، وهي بطولة مؤسّسة على انتمائه النسبيّ الملكيّ العريق، وعلى جرأته وفروسيّته وقيادته للجيوش، مع اكتسابه لكلّ مكارم الأخلاق، وقد استعان لكلّ ذلك لمواجهة العدم بقوة مؤسّسة على امتلاكه ما يكفل استمرار وجوده وخلود ذكره بعد الموت.

وفي مقابل ذلك نجد امرأ القيس في مقطوعته الداليّة يواجه مسألة وعيه اقتراب

الموت منه بضعف ظاهر، يرجع إلى شعوره بالندم والاغتراب؛ فهو بعيد عن أهله ومنازل قومه، إضافة إلى معاناته ذلّ الطلب وخيبة الإخفاق لدى قيصر الروم، وقد جعله عمق المعاناة يشعر بالهلاك مجازًا مرّة بعد مرّة، مع يقينه بأنّ الهلاك الحقيقيّ سينزل به قريبًا.

ثمّة مفارقة واضحة بين جرأة امرئ القيس في مواجهة الموت قتلًا، وهو في موطنه وبين أهله، وضعفه في مواجهة الموت، وهو بعيد من أهله وقومه، وفي هذه المفارقة ما يُشير إلى أنّ موقفه في الحالين لم يكن مبعثه دينيًّا ولا فكريًّا، بل كان في الحالين موقفًا آنيًّا يرتبط بالظرف الذي أنشد فيه النصّ، وبناء على مجمل سيرة امرئ القيس يمكن القول بأنّ القصيدة البائيّة أنشدت قبل المقطّعة، وأنّ موقف امرئ القيس من الموت تدرّج من القوة إلى الضعف.

المصادر والمراجع:

١- **الأغاني**، ١٤١٢-١٩٩٢، الأصفهانيّ، شرحه وكتب هوامشه عبد علي مهنا وآخرون، ط٢، دار الكتب العلميّة، بيروت.

٢-**البديع في نقد الشعر**، أسامة بن منقذ، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، القاهرة، ١٣٨٠-١٩٦٠.

٣- **بطولة الشاعر العربيّ القديم: العاذلة إطارًا "دراسة نصّيّة في تحوّلات المضمون والبنية"**، ٢٠٠١، إبراهيم أحمد ملحم، دار الكنديّ للنشر والتوزيع، اربد - الأردن.

٤-**بنية القصيدة الجاهليّة: الصورة لدى امرئ القيس**، ١٩٩٢، ريتا عوض، دار الآداب، بيروت.

٥- **البيان والتبيين**،١٤٠٥-١٩٨٥، الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة.

٦-**تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام**، ١٩٧٩، عادل جاسم البياتي ونوري حمودي القيسي ومصطفى عبد اللطيف، دار الحرّيّة، بغداد.

٧-**جدليّة الوجود والعدم: قراءة في مضمرات الخطاب الشعريّ الجاهليّ**، ٢٠١٨، غيثاء عليّ قادرة، دار كيوان، سورية، دمشق-السويداء.

٨-**الحياة والموت في الشعر الجاهليّ**، ١٤٣٣-٢٠١٢، مصطفى عبد اللطيف جياووك، دار صفاء للنشر والتوزيع، مؤسّسة دار الصادق الثقافيّة، عمّان.

٩-**ديوان امرئ القيس**، ١٩٩٠، تحقيق مُحَّد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، مصر.

١٠-**ديوان امرئ القيس وملحقاته**، ١٤٢١-١=٢٠٠٠، شرح أبي سعيد السكّري، دراسة وتحقيق أنور عليان أبو سويلم ومحمّد عليّ الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين

١١-**الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيويّ في دراسة الشعر الجاهليّ، ١٩٨٦**، كمال أبو ديب، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة.

١٢-**شرح ديوان عنترة**، الخطيب التبريزيّ، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ١٤١٢-١٩٩٢.

١٣-**شرح المعلّقات العشر، ١٤١٨**-١٩٩٧، صنعة الخطيب التبريزيّ، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر العربي، بيروت- دمشق.

١٤-**العقد الفريد**،١٣٨٤-١٩٦٥، ابن عبد ربّه الأندلسيّ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الابياريّ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

١٥- **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**،١٤٢٧-٢٠٠٦، أبو هلال العسكريّ، تحقيق علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت،

١٦-**معجم البلدان**، ١٩٩٥، ياقوت الحمويّ، دار صادر، بيروت، د ت.

١٧-**معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**، ١٩٥١/١٣٧١-١٩٤٥/١٣٦٤، البكريّ الأندلسيّ، تحقيق مصطفى السقّا، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

١٨-**المناقب المزيديّة في أخبار الملوك الأسديّة، ٢٠٠٠**، أبو البقاء هبة الله الحلّيّ، تحقيق محمّد عبد القادر خريسات وصالح موسى درادكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين.

١٩-**الهوامل والشوامل**،١٣٧٠-١٩٥١، أبو حيّان التوحيديّ ومسكويه، نشره أحمد امين والسيّد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

اليهود في مصر بين قرنين
الشاعر مراد فرج المحامي نموذجاً
١٨٦٥-١٩٥٦

د. محمد صالح الآلوسي*

ملخص:

يسعى البحث إلى دراسة سيرة مراد فرج المحامي، الشاعر اليهودي القرّائي المصري، متناولاً جوانب منها تتعلق أولًا باسمه ومولده ووفاته، وتبدّل مواقع إقامته كمنعكس لتبدّل وضعه الطبقيّ. ويتناول البحث جانبًا ثانيًا هو دراسته من المرحلة الابتدائية حتى نيل شهادة الحقوق وما تخلّلها من انقطاع. ويدرس البحث جانبًا ثالثًا من سيرته هو العمل، في المحاماة وفي الوظيفة الحكومية الرفيعة وفي الصحافة. ويتناول البحث جانبًا رابعًا من سيرته، يتعلق بانتمائه وولائه بين الصهيونية والعروبة. لا يقوم البحث على جمع المعلومات وإعادة تقديمها، بل يحاول إنارة الجوانب الغامضة أو المشكلة في هذه السيرة، بالربط بينها وبين الواقع السياسي والاجتماعي الذي عاش فيه، بحيث تُقرأ السيرة في سياق الحياة السياسية والاجتماعية لمصر، وتُقرأ الحياة السياسية والاجتماعية لمصر من خلال السيرة. واختتم البحث بخاتمة وتوصيات وبقائمة المراجع.

الكلمات المفتاحيّة: اليهود، القرّاؤون، مصر، العروبة، الصهيونية.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية بجامعة حلب.

مقدمة:

شكل العرب منذ الجاهلية مجتمعًا تعدديًا، سواء من الناحية العرقية أو العقدية. وقد استمر هذا الوضع على مرّ العصور وفي مختلف البلدان، ولم تخرج العصور الحديثة عن هذا المسار، ومع أن البلاد العربية كانت في بعض فترات الضيق والضنك مُصدّرة للسكان، يمكننا القول إن السمة العامة للبلاد العربية، تاريخيًا، كانت سمة الجذب لمهاجرين قادمين من مختلف القارات، ومن شتى الأمم والمعتقدات.

في العصر الحديث، تأتي مصر في طليعة البلدان العربية جذبًا للسكان، وذلك بفضل الاستقرار والازدهار اللذين عرفتهما مع تولي محمد علي باشا الذي حكم بين سنتي ١٨٠٥م و١٨٤٩م. و"في عام ١٨٤٠ ، كان يهود مصر جالية صغيرة ومنسية، يبلغ عددهم حوالي ستة آلاف شخص. في غضون بضعة عقود ، نمت الجالية عشرة أضعاف، بفضل تدفّق المهاجرين اليهود الذين جاؤوا إلى مصر من آسيا وإفريقيا وأوروبا، بدءًا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر. عشية إعلان حرب (استقلال دولة إسرائيل عام ١٩٤٨) [كذا!]، بلغ عدد الجالية اليهودية في مصر حوالي ثمانين ألف شخص، والبعض يقول أكثر من ذلك".[١]

نجحت الصهيونية بمباركة المجتمع الدولي في اقتطاع جزء من فلسطين لإقامة كيان استيطاني إحلالي باسم "دولة إسرائيل". ويتمثل الشطر الثاني من هذا النجاح في تمكّن

---

(١) בשנת 1840 היו יהודי מצרים יישוב קטן ונשכח, שמנה כששת אלפים נפש. תוך כמה עשרות שנים גדל היישוב עשרת מונים, בזכות זרם של מהגרים יהודים שהגיע למצרים מאסיה, מאפריקה ומאירופה, החל מן המחצית השנייה של המאה הי"ט. ערב מלחמת העצמאות של מדינת ישראל, בשנת 1948، מנה היישוב היהודי במצרי כשמונים אלף נפש, ויש אומרים אף יותר מכך.
הלל، הגר: הפזורה היהידית-המצרית [الشتات اليهودي المصري]، פעמים 94-95 (תשס"ג) עמ' 221.
ينظر أيضًا الجزء الثالث "يهود شمال أفريقيا ومصر" من كتاب "اليهود في البلدان الإسلامية (١٨٥٠ - ١٩٥٠)"، ولاسيما الصفحة ٢٨٦.

الصهيونية بمؤازرة دولية من اقتلاع العرب اليهود من أوطانهم خلال عقد من تأسيس الدولة الاستيطانية، ومعهم يهود العالم الإسلامي، فحملت هذه العملية إلى الكيان الصهيوني مليون مستوطن "وذلك خلال سنوات معدودة فقط"[(١)].

كان ضعف الدول العربية والإسلامية وتخلفها شريكاً سلبياً في هذه المؤامرة، إذ عجزت بسبب الضعف والتخلّف عن الحيلولة دون اكتمالها. ولأنها "مؤامرة" يمسّ الحديث عنها رموزًا وطنية كبيرة ما يزال بعضها يحظى بالتبجيل، دخل الخوض فيها في دائرة المحرّمات والأمن القومي والوطني، فاقتصر الكلام على كتابات شعبوية هزيلة تقوم على تخوين اليهود بحكم يهوديتهم، أو على كتابات مأجورة تتباكى على أولئك اليهود في تمهيد لصفقة "اللاجئين مقابل اللاجئين"، أو على كتابات أكاديمية نادرة جاءت في عمومها خجولة ومواربة وغير متعافية تمامًا من المناخ العام بجانبيه الأمني والشعبوي.

بعد أكثر من نصف قرن على نجاح الصهيونية بمؤازرة الدول الغربية في الاجتثاث، الصامت والمدوّي، لليهود العرب واليهودية العربية، بغرض إمداد الدولة الصهيونية الناشئة بالمستوطنين من ناحية، وتخريب فرص إقامة الدولة العصرية في البلاد العربية وإشغالها بنزوعات قومية ودينية مناهضة للغرب الاستعماري من ناحية ثانية، وبغرض تحويل قضية اللاجئين الفلسطينيين وحق العودة إلى تبعة هامشية من تبعات الصراع، لها ما يكافئها في الجانب الآخر، فيكون لجوء يقابله لجوء، وحق عودة يقابله حق عودة، وتعويض يقابله تعويض، وكل شيء قابل للنقاش على مائدة تفاوض تمتدّ إلى ما لا نهاية، في حين يستمرّ انتزاع الأرض الفلسطينية من أصحابها لبناء المستوطنات.

تلك هي النكبة الثانية غير المعلنة، والهزيمة المخزية المسكوت عنها لأنها "جريمة شرف" يتخلى فيها الأهل عن الضحية. اليوم، بعد قرابة ٧٥ عامًا على قيام الدولة الصهيونية، آن الأوان لامتلاك المعلومة المتعلقة بهذا الشأن الجلل، وتحليلها تحليلًا علميًا

(١)الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، ص٧٨.

سليمًا يتجاوز الآفاق الضيقة للراهن سياسيًا واجتماعيًا، وفي هذا السياق تأتي هذه الدراسة التي تتناول شخصية يهودية مصرية كانت نابهة في النصف الأول من القرن العشرين، وكانت دائبة السعي إلى تفعيل المشاركة اليهودية في بناء مواطَنة عصرية يكون فيها اليهود أكثر مساهمة واندماجًا في الحياة العامة، فجاءت الصهيونية السياسية المتحالفة مع القوى الاستعمارية لتلقي بذلك السعي في مهبّ الريح.

أولاً: ترجمته:

١ – اسمه

اسمه "مراد فرج ليشع"، لكنه آثر أن يحذف كلمة "ليشع" غير العربية من اسمه، فجعل اسمه "مراد فرج المحامي" على أغلفة كتبه، وهو اسم محايد يحتمل أن يكون صاحبه منتميًا إلى أي واحدة من الديانات السماوية الثلاث. ويؤكد لنا هذه الرغبة في تعريب الاسم أن فرج قد اختار لابنه الوحيد اسم "توفيق"، وهو أيضًا من الأسماء المحايدة التي لا تشي بدين صاحبها[١].

منحه الخديوي عباس الثاني نهاية القرن التاسع عشر (١٨٩٢-١٩١٤م) رتبةَ "البكوية"، فأثبتها مع اسمه Bey على أغلفة كتبه بالفرنسية، وقد اختفت الكلمة من مؤلفاته الصادرة سنة ١٩٣٦م، فما بعد. أمّا بالعربية فلم يثبت كلمة "بيك" مع اسمه في مؤلفاته التي عايناها، الصادرة سنة ١٩١٨م فما بعد.

وقد حرص على أن يقدم لاسمه بصفات مثل "الفقير إلى المولى جلّ وعلا" (١٩١٨م)، "الفقير إليه تعالى" (١٩٢٠م)، "المتواضع لله" (١٩٣٦م)، ووضع تحت صورته عبارة "المؤلف المتواضع" سنة ١٩٥٠م.

(١) "وقد نبذ الأقباط الأسماء الإنكليزية واختفت أسماء مثل وليم وجفري وسسل، وحل محلها أسماء أكثر فطنة مثل "توفيق" أو حتى "جمال" وهي مدلولات غير محددة تنفع للمسلمين والأقباط على السواء"، ص١٦٨.

٢- مولده ووفاته

ولد في الحي اليهودي بالقاهرة سنة ١٨٦٥م[١]، أو سنة ١٨٦٦م[٢]، لأسرة تنتمي إلى الطائفة القرّائية، وتوفي سنة ١٩٥٦م[٣]،عن عمر يجاوز التسعين عامًا، بعد النكبة بثماني سنوات، وبعد ثورة يوليو/تمّوز بأربع سنوات، "ودفن في مقابر الإسرائيليين القرّائين بالبساتين في ضواحي القاهرة. وقد طلب من عائلته قبل وفاته أن تكون مراسم الدفن بسيطة وبين أفراد عائلته فقط، ونفّذ ابنه توفيق وصية والده"[٤].

٣- إقامته وانتماؤه الطبقي

حرص مراد فرج على أن يُتبع اسمه بمكان إقامته بالعربية والفرنسية، ففي ١٩١٨م، و١٩٢٠م نجد مصر (يريد بها مدينة القاهرة) كما يتضح من العنوان بالفرنسية. وفي سنة ١٩٣٠م، اكتفى بكلمة "بمصر" في العربية، وذكر عنوانه التفصيلي بالفرنسية وهو : مصر الجديدة، ٣٤ شارع الزقازيق . وفي سنة ١٩٣٧م، ينتقل إلى العنوان: ٤٢٨ شارع الكورنيش بالإسكندرية. وفي سنة ١٩٥٠م، ينتقل إلى العنوان: مصر الجديدة، شارع عمر بن الخطاب رقم ٥٤ بمصر.

إن تبدّلات العناوين لا تخلو من دلالة، فهي بلا ريب تعبّر عن تبدّل في الوضع الاجتماعي للمؤلف، وعن تغيرات أيضًا في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسكانية للقاهرة وأحيائها، ولذلك كلّه صلةٌ بيهوديّة فرج وقرّائيّته من جهة، وبعلاقته المتطورة بالصهيونية انجذابًا وانسحابًا من ناحية ثانية. وكلّ هذا يغري الباحث بدرس معمّق يكشف العلاقة الجدلية بين الفكر والمكان لاسيما من جانب تخيّر المكان المناسب

(١)يهود مصر، دراسة في الموقف السياسي ١٨٩٧-١٩٤٨، ص١٧١.

(٢)يهود مصر، بارونات وبؤساء، دراسة تاريخية، ١٩٩٧م، ص١٢٦. وكذلك: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسيري جديد، المجلد الثالث، ص٣٤٩.

(٣) ينفرد معجم البابطين بتاريخ للولادة هو ١٨٧٩م وفي تاريخ للوفاة هو ١٩٥٠م.
معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين - مراد فرج ليشع
https://www.almoajam.org/lists/inner/٧٢٤٦

(٤)مراد فرج بمناسبة ذكرى مرور خمسين عامًا على وفاته، ص٥٦.

لا تعديل المكان القائم في تغريبة البحث عن البيئة المثلى. غير أن هذا الدرس المنشود ما يزال كما يبدو يفتقد قابلية التحقيق، ليس لأن مصادره بعيدة المنال فحسب، وهي كذلك، بل لأنها لم تُكتب بعد، وهو ما ذهب إليه جمال حمدان إذ قال: "القاهرة من أسف من أقل العواصم حظًا في دراسات المدن العلمية الحديثة، كثيرة هي لا شك الكتابات الأكاديمية والشعبية المتاحة عن هذه المدينة الخالدة، لكن الغالب عليها إمّا التاريخ عمومًا أو تاريخ العمران أو الآثار خصوصًا [...] أمّا دراسات علم اجتماع المدن وجغرافية المدن بوجه خاص، أمّا مورفولوجية القاهرة الكبرى، تركيبها الوظيفي، أيكولوجيتها البشرية، [...] الطبوغرافيا الاجتماعية[١] والتوزيع الجغرافي للطبقات والحرف، [...] إلخ، أمّا هذا كله فما زال فراغًا مقلقًا وأرضًا بكرًا" [٢].

إن التغيّر في أمكنة الإقامة وثيق الصلة بالتبدل في الوضع الطبقي؛ وإذا كانت المعلومات الشحيحة، المتوفرة لدينا على الأقل، عن سيرة فرج لا تبيّن لنا انتماءه الطبقي بوضوح، فإننا نستطيع أن نستخلص أنه ينتمي إلى الطبقة الفقيرة، وذلك من نواحٍ ثلاث، أولاها سكناه في حارة اليهود، وهي في الحقيقة حارة فقراء اليهود، أمّا طبقة الأثرياء وطبقة الموسرين، فكانوا "يقطنون الأحياء الثرية، كما كانوا أحيانًا يحتلون قطاعًا خاصًا بهم في أحد الأحياء، كما كان حال حيّ السكاكيني"[٣]. والثانية أنه تلقى التعليم الابتدائي في مدرسة عربية حكومية، وقد كانت الطبقتان العليا والمتوسطة متفرنستين تمامًا، في حين كانت الطبقة الدنيا مستعربة مع ميلها للتفرنس الجزئي من باب التأهيل للقيام ببعض المهن. والثالثة اشتغاله بالصياغة بصفة أجير متدرّب، وهي، إضافة إلى الصباغة وصناعة الزجاج والخمور من الحرف التي اشتغلت بها الطبقة الدنيا،

(١) كتب حمدان في موضع لاحق: "الطبوغرافيا الاجتماعية ليست الطبقة وحدها، بل والجنسية والطائفة أيضًا، أي الأقليات عمومًا، وهذه لها مكانها في عاصمة كوزموبوليتانية كالقاهرة، وسنجد لها جزرها وأسافينها الجغرافية الخاصة" (القاهرة، ص٩٣).

(٢) المرجع سابق: ص١٣-١٤

(٣)موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسيري جديد، المجلد الرابع، ط١، ص٢٧١. وانظر أيضاً كامل الفقرة "الجماعات اليهودية في العالم العربي: الانقسام الطبقي والتمايز الوظيفي" ص٢٧٠-٢٧٢.

في حين اتجهت الطبقة الوسطى إلى الاستيراد والتصدير، والمحلات التجارية وإلى مهن الطب والصيدلة والصحافة والتدريس، واتجهت الطبقة العليا إلى فتح المصارف والمنشآت التجارية الكبيرة(١). وعليه يمكن القول إن مراد فرج ولد في الطبقة الدنيا، واستطاع بفضل تعلمه ونشاطه الانتقال منها إلى الطبقة المتوسطة.

ثانيًا: دراسته

١- الدراسة الابتدائية

تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة حكومية (أميرية) أقامتها الدولة في الحيّ. ويمكننا أن نعدّ أمثال هذه المدرسة نموذجًا راقيًا في العمل التربوي الرامي إلى تحديث المجتمع بإنشاء الدولة العصرية. فهي مجانية تغني عن التعليم الخاص الذي لا يتأتى لعامة اليهود، وهي أيضًا تقدّم للتلامذة اليهود التربية العامة التي يتلقاها زملاؤهم من غير اليهود في سائر مدارس مصر، مما يفتح أمامهم المجال للعمل في الدوائر الحكومية والانخراط في نشاط اقتصادي يتجاوز الحرف التي توارثها الآباء عن الأجداد. وهي في الوقت نفسه تراعي خصوصيتهم، فتعفيهم من الدروس الإسلامية وتقدم لهم دروسًا دينية يهودية يقوم بتدريسها الحاخام الذي يلقنهم التوراة والصلوات بالعبرية. وهكذا يتعلم التلميذ اللغة العربية من مصادرها، فمدرسها أزهريّ يكثر من الاستشهاد بالقرآن الكريم، كما يتعلم العبرية من أهلها فمدرسها حاخام.

ولا بدّ لنا من استطراد تقييمي، فهذه المدرسة تبدو عادية، متوافقة مع منطق المواطنة والعدالة والكرامة الإنسانية، ولا تستحق بالتالي المبالغة في تقييمها والإشادة بها كما لو كانت فضلًا استثنائيًا منقطع النظير. والحق أن هذا التصور التعددي للتعليم لا يخرج عن السياق العام للتربية والتعليم في البلاد العربية على مدى عصور الإسلام المتعاقبة. غير أن صدوره عن المؤسسة التعليمية الجديدة المرتبطة بالدولة الحديثة يشير إلى استمرار القاعدة العربية الإسلامية في ظلّ الحداثة، وهو ما يعني تعديلًا في مهمة الدولة

(١) للمزيد حول الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ليهود مصر، ينظر: "الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر"، ص٥٧-٥٨.

الحديثة المستقاة من التجربة الغربية أساسًا، فهذه الدولة لم تصارع الدين، في حين قاد الصراع مع الدين الدولة الغربية إلى مهمات إعادة هيكلة المجتمعات على أسس الصهر، أي المماثلة وإلغاء الخصوصيات باعتبارها انتقاصًا من المواطنة وعقبة في طريق الاندماج.

إن مقارنة سريعة بين الوضع التعليمي في مصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوضاع التعليم في العالم الغربي مضافًا إليه الصين واليابان في أوائل القرن الحادي والعشرين يبين لنا مدى التقدم الذي وصلت إليه المدرسة الحديثة في مصر بفضل استمرار ثقافة التعدّد الموروثة. فإلى يومنا هذا ما يزال ملايين من الأطفال المسلمين محرومين من دراسة العربية والدين الإسلامي لأسباب تعود إلى العجز حينًا، وإلى التعمّد أحيانًا، وهو تعمّد تمليه دواعي الاندماج التي تتعامل مع الخصوصية بوصفها "دخيلة"، كما يمليه العمل الإقصائي المدجّج بالتنظير في سياق علمنة متطرفة تعمل جاهدة، بشعارات إنسانية تقدمية، على قولبة الإنسان في قالب وحيد فريد يكون ما عداه مسخًا متخلفًا يجب قرضه إن لم يَسِرْ بنفسه إلى الانقراض، وهي علمنة موازية تمامًا للنازية اليمينية وللشيوعية اليسارية، في الطريق المؤدي إلى يوتوبيا، إلى مدينة فاضلة لا مكان فيها إلا للفاضلين "على طريقتنا في تصوّر الفضيلة".

هل استطاعت هذه التربية التعدّدية المراعية للخصوصية أن تؤتي أُكلها في تكوين فرد ينتمي إلى المجتمع دون أن ينصهر قسرًا فيه؟ هل تمكّنت من إشاعة مواطَنة تقطع الطريق على تفكيك المجتمع تمهيدًا لتقسيم الدولة لصالح المشروع الصهيوني الناهض المتظافر مع المشروع الاستعماري؟ لا يتسع المجال للخوض في مصير المصريين اليهود في معمعة التجاذبات الحادة بين المواطنة والصهينة، فقد وقع هذا المصير تحت جملة من العوامل القاهرة، وهي أكبر بكثير من مخارج العملية التربوية، ومن ثمّ لا يُمكننا الحكم على صواب النهج التربوي من خلال النتائج التي تتعدى حدوده، فالنهج التربوي لا يستمدّ صوابه من نجاحه في تأمين المصالح بقدر ما يستمده من القاعدة الفلسفية والضوابط الأخلاقية التي يستند إليها.

٢- تعلّم الحرفة

"عندما بلغ الحادية عشرة من عمره، أخرجته والدته من المدرسة وأرسلت به إلى حيّ الصاغة – عقب وفاة والده – ليتعلّم الحرفة التاريخية المتوارثة عند اليهود القرّائين"[(١)]. اضطر مراد فرج إذن إلى ترك المدرسة بما تمثله من حلم الانعتاق من قيد الطبقة من ناحية، وحلم تجاوز حدود الطائفة إلى رحابة المجتمع، لكنه، كما سنرى، لن يتخلى عن حلميه هذين، وسيجد وسائل تعويضية لتحقيقهما.

٣- الدراسة الحرة

خلال تعلمه لحرفة الصياغة عني مراد فرج بتثقيف نفسه ومتابعة تعليمه بنظام الدراسة الحرة، فتمكن من الحصول على شهادة إتمام التعليم الابتدائي، "وبدأ بتعلم اللغة الفرنسية التي أجادها في فترة وجيزة، التحق بعدها بمدرسة الحقوق بالمنيرة، وتخرج في نفس دفعة الزعيم سعد زغلول"[(٢)].

هكذا انعتق مراد فرج من الطبقة ومن الحرفة، ليصبح شيئًا فشيئًا نابهًا لا على صعيد الطائفة بل على مستوى المجتمع. ومع تعلمه للفرنسية التي تفتح له آفاقًا في العمل وفي الثقافة، ظل وفيًا لتعليمه المزدوج الأساسي الذي تلقاه على يد مدرس اللغة العربية الأزهريّ، ومدرس اللغة العبرية الحاخام، فكتاباته اللاحقة تظهر تمكنًا راسخًا في اللغتين وتبحرًا في التراثين العربي والعبري على السواء.

ثالثًا: عمله

١- المحاماة

لم يكن فرج من الطبقة الغنية لتنفتح أمامه سبل الاستثمار في المجال المصرفي أو التجاري، ولم يكن من الطبقة الوسطى ليعمل في الاستيراد والتصدير، والمحلات التجارية أو المهن الرفيعة كالطب والصيدلة والمحاماة والصحافة والتدريس. كانت الصياغة بانتظاره، فاكتفى منها بحدود الصانع المتمرن، وانتقل من الطبقة الفقيرة ومِهَنِها إلى

(١) يهود مصر، بارونات وبؤساء، دراسة تاريخية، ص ١٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢٣.

المتوسطة ومِهَنِها وذلك بفضل التعلّم، فحصوله على شهادة إتمام التعليم الابتدائي، "أهّله للعمل "باشكاتب" بمكتب محام"(١)، فتعمّق ميله إلى المحاماة، فكانت دراسته للحقوق، "وعمل بالمحاماة فذاع صيته"(٢). وقد أتاح له هذا أنْ ينعتق من الوسم اليهودي في اسمه، فهو الآن "مراد فرج المحامي"، مثل أي مسلم أو أي قبطي. لقد دفعت الرغبة في الاندماج إلى التخلي عن "ليشع" في الاسم الثلاثي، لكن تخليه هذا لن يعكس تخليًا عن اليهودية التي سيظل مخلصًا لها مدى الحياة كما سنرى.

٢- العمل الحكومي

ليس العمل الوظيفي من الأعمال المألوفة لدى الجماعات اليهودية، ومع ذلك نجد أفرادًا من الجماعات اليهودية اضطلعوا بأعمال حكومية رفيعة في مختلف البلدان الإسلامية على مدى العصور، فكانت "مشاركة غير المسلمين ظاهرة شائعة في الحياة السياسية للإسلام القروسطي"(٣) كالترجمة والسفارة والوزارة، وكان لهم في مصر على مدى العصور حضور في المناصب الحكومية الرفيعة يتجاوز حجمهم السكاني(٤). إن الأسباب التي تبعد اليهود عن الوظائف الحكومية هي نفسها التي تجعلهم يضطلعون بها؛ فالأقلية التي تكون موضع الريبة حين يتعلق الأمر بالأعمال العامة الحسّاسة تصبح أحيانًا أكثر أمانًا، بحكم وضعها الأقلوي، من أفراد الأكثرية الذين تشوبهم المطامحُ في الانقلاب على الحكم والحلول محلّه.

ضمن هذه الظروف لم يجد الشابّ العصاميّ، سليل الطبقة الفقيرة، كثيرًا من العناء في الوصول إلى أعلى المراتب، فقد "ارتبط بعلاقات وثيقة بالخديوي عباس الثاني الذي عينه محاميًا لـ "الخاصة الخديوية" ومنحه رتبة "البكوية" ثم عهد إليه برئاسة قلم قضايا الأوقاف بقصر عابدين لمدة أربع سنوات"(٥).

(١) المرجع السابق، ص ١٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢٣.

(٣) بين الهلال والصليب، وضع اليهود في القرون الوسطى، ص ١٧٩.

(٤) اليهود في مصر، ص ٨٧-٩١.

(٥) يهود مصر، بارونات وبؤساء، دراسة تاريخية، ص ١٢٣.

يمكننا بالطبع أن نرى هذا الصعود الحاد أمرًا عاديًا يشابه العشرات أو المئات من أبناء الصعيد الذين قدموا إلى الأزهر في القاهرة بجلابيبهم، وكلّ ما يملكونه زوّادةٌ في قفّة، فأصبحوا من رجالات مصر الناجين. غير أن المسألة أبعد من العصاميّة بكثير، فاليهودي في الوظيفة يكون ممثلًا للجماعة اليهودية، ففي تعيينه استرضاءٌ لهذه الجماعة، وتقرّبٌ من التاج البريطانيّ الذي أخذ على عاتقه رعاية مصالح الجماعات اليهودية في العالم، وتأمين مستقبلها إلى أبد الآبدين بإقامة دولة يهودية تخلصهم من الشعوب التي يحيون بين ظهرانيها.

هكذا نجد الصعيديّ الذي استقرّ في القاهرة ودرج في الوظيفة غيرَ مطالبٍ بشيء تجاه صعيده، فحسب القرية أن تتباهى بابنها العصاميّ الذي تمكّن بذكائه وكدّه من النجاة من القرية وبؤسها. أمّا اليهودي في الوظيفة، ولأنه وصل إليها لا للحاجة إليه فحسب، بل بغرض التمثيل أيضًا، فمن واجبه – ولا حرج في ذلك – أن يوصل همّ الجماعة التي يمثّلها إلى الحكومة، وأن يُجمّل صورة الحكومة لدى الجماعة.

مع أن معلوماتنا عن سيرة مراد فرج شحيحة للغاية، حتى الآن على الأقل، يمكننا أن نتلّمس لدى مراد بوضوح دور الوساطة بين الجماعة اليهودية والحكومة المصريّة عبرَ وظيفته في القصر. حدث هذا في مطالع القرن العشرين فيما "عرف باستيطان العريش وسيناء، والذي أثير لأول مرة في ٢٢ أكتوبر [تشرين الأول] ١٩٠٢م في المقابلة التي تمت بين تيودور هرتزل Theodor Herzel وجوزف تشميدلين Joseph Techmprlin وزير المستعمرات البريطاني والذي اقترح على هرتزل استعمار العريش وشبه جزيرة سيناء"[١]. كان فرج آنئذ المستشار القانوني للخديوي عباس حلمي الثاني، ومن العسير تأكيد "ما أشيع عن موافقة الخديوي المبدئية على المشروع، وجهود مراد فرج ليشع"[٢]

(١) يهود مصر، دراسة في الموقف السياسيّ، ص ٨٤. للمزيد حول مشروع العريش-سيناء، ودور الحاخامات والتحالفات الدولية في تغيير المسار باتجاه فلسطين، انظر على الخصوص: مستجدات المسألة الشرقية بعد مؤتمر برلين ١٨٧٦-١٠١٦م، ص ٩٦ وما بعدها.

(٢) يهود مصر، دراسة في الموقف السياسيّ، ص ٨٦.

في هذا السبيل. والأرجح أن الخديوي عاد عن موافقته بعد أن افتُضِح أمرُ المشروع فلقي معارضة من القوى الوطنية. أمّا دور فرج فبحسب طبيعته التمثيلية يمكننا أن نراه في اتجاهين، ولا يقتصر على محاولة إقناع الخديوي بتبنّي المشروع، فهذا ليس إلا شطرًا من مهمته، والشطر الآخر يكمن في إقناع اللجنة التي أرسلها هرتزل في منتصف كانون الثاني عام ١٩٠٣م بالعدول عن المشروع لما يسبّبه من حرج للخديوي، أو بإقناع الطائفة اليهودية التي سعت اللجنة إلى كسب مساندتها للمشروع بأنه ليس من مصلحتها التورّط في مساندة مشروعٍ سيثير غضبًا شديدًا وربما انفجارًا في الشارع المصريّ.

وإذا كانت المعلومات التاريخية لا تقدم قدرًا كافيًا من الضوء حول دور فرج في هذه المسألة أكثر مما تداوله الناسُ يومئذ على سبيل التخمين، فإنه بوسعنا أن نتصور أن هذه الروايات المتداولة لا تعبّر عن الحقيقة كاملة، لسببٍ بسيطٍ يتعلّق بطبيعة وظيفة فرج من ناحية كما تقدم، ولسبب آخر يتعلق بطريقة وصوله إلى هذا المنصب الرفيع، فهو وصل إليه لأنه محام مرموق ولأنه يهودي. حقًّا إنه ليس من شروط المستشار القانونيّ للملك أن يكون يهوديًا، لكن إذا توفّر اليهوديّ والمسلم بالكفاءات نفسها، فاليهودي أنفع في هذا المنصب، لأنه كما في حالتنا هذه، يمتلك قدرةً أكبر على أداء المطلوب.

لقد خرجت الأطراف كلها راضية، ولو على مضض، بما حصل؛ فالحركة الوطنية رضيت بالتخلّي عن المشروع، والحركة الصهيونية اقتنعت بأنّ التخلّي عن المشروع خير من الإصرار عليه مع ما في الإصرار من مخاطر.

والأمر الآخر هو دور الحاخامات اليهودية في تغيير مسار المشروع من العريش وسيناء إلى فلسطين بالإضافة للتحالفات الدولية في تلك الفترة[1].

(١) مستجدات المسألة الشرقية بعد مؤتمر برلين ١٨٧٦-١٩١٦م، ص ٩٦.

لقد أدرك فرج طبيعة وظيفته المتعدّدة الوجوه، فهو لا يستطيع التخلّي عن طائفته، فانتماؤه إليها من أسباب توظيفه وعوامل نجاحه، لكن نجاحه يقتضي أن يضع مسافة بينه وبين طائفته، فهو يمثّل الملكَ أمام الطائفة بقدر ما يمثّل الطائفةَ أمام الملك. وفي كلّ حال، يفترض بنا أن نرى تطورًا في البنية النفسية لفرج بعد النجاحات التي أحرزها على مختلف الصُعُد، مع ما يرافق ذلك من تعديل في منظومة القيم لديه؛ فالكفاءة الرفيعة المنحدرة من بيئة بسيطة يندر أن تضحّي بنفسها في رهانات غير مضمونة، فانتماؤها أو انسلاخها تجاه الطبقة والطائفة والمنطقة والمجتمع يتوقّف على ما في الانتماء أو الانسلاخ من فوائد تدفع الكفاءة إلى مزيد من النجاح.

٣- الصحافة:

أصدر فرج صحيفة باللغة العربية باسم "التهذيب" في ١٢ آب ١٩٠١م، فهي ثاني صحيفة يهودية مصرية ناطقة بالعربية بعد "نهضة إسرائيل" التي صدرت سنة ١٨٩٠م. إن وسمنا لهذه الصحيفة باليهودية لم يأت من دين صاحبها، وإنما من توجهها وموضوعاتها، فقد عنيت بأخبار الطائفة القرّائية في مصر وفي العالم، واهتمت بالموضوعات الدينية من وجهة نظر قرّائية، وعقدت موازنات بين القرّائين والربّانين، مما جرّ عليها مشاكل وعرضها لشكاوى تسبّبت في توقّفها عدّة مرّات، إلى أن توقّفت نهائيًا عام ١٩٠٣م. وفي عام ١٩٠٨م شارك في تحرير صحيفة "الإرشاد" التي أصدرتها الطائفة القرّائية، واستمرت الصحيفة أقل من عام (من ١٥ أيار ١٩٠٨م إلى ٢١ آذار ١٩٠٩م).

يمكن ردّ تعثر الربانييّن القرّائية على الخصوص إلى قلة أعداد قرّائها وعدم تمكّنها من اجتذاب القرّاء الربانين فضلًا عموم القرّاء المصريين. "وإذا تتبعنا علاقة السلطة المصرية بالصحافة اليهودية فسوف نجد أنها لم تعترض على إصدار أي صحيفة يهودية أو تعطيلها، وكان الاستثناء الوحيد "أبو نضارة" التي كان يصدرها يعقوب صنوع"[(١)].

(١) يهود مصر، دراسة في الموقف السياسي، ص ٥٠.

نضيف إلى هذا الاستثناء إيقاف صحيفة "إظهار الحقيقة" بناء على طلب رئاسة الطائفة القرّائية.

لم يقتصر النشاط الصحفي لفرج على إصدار صحيفة والمشاركة في تحرير صحيفة أخرى، فقد كان كاتب مقالات، وقد غذا الصحف بمجموعة كبيرة منها، مثل صحيفة "الاتحاد" وصحيفة "الشمس". وقد جمع بعض تلك المقالات في كتاب سماه "مقالات مراد". وكان متتبعًا للصحف العامة، راغبًا في أن يكون له حضور فيها، فهو لا يتوجه إلى القرّائين فقط بل إلى عموم اليهود، ولا يتوجه إلى اليهود فقط، بل إلى عموم المصريين والعرب على اختلاف أديانهم، ومما وقعنا عليه مقالة قصيرة منشورة في مجلة العصور سنة ١٩٢٨م، وهي في الحقيقة ردّ قصير في تسعة أسطر بعنوان "حول اليهودية"، يرد فيها على مقال سابق في المجلة زعم فيها أن كلمة "االطورا" في "زبدة الطورا" محرفة عن كلمة "التوراة". ومع أن الرد يقع في بضعة أسطر فحسب، نراه غنياً بمعلومات تظهر تبحراً في التراث العربي والعبري معاً. [١].

على أن هذا كلّه يجب ألا يدفعنا إلى تضخيم مكانته في الصحافة المصرية، وعليه لا يفاجئنا ألا يكون له ذكرٌ في كتب مثل كتاب "" الصحافة المصرية في مئة عام لـ: عبد اللطيف حمزة[٢]، ويعود ذلك إلى ضآلة إسهاماته حين يتعلق الأمر بالتأريخ على مستوى مصر.

رابعًا: انتماؤه وولاؤه:

١- الصهيونية

كان فرج في الحادية والثلاثين من عمره حين عقد المؤتمر الصهيوني الأول في بال سنة ١٨٩٧م، وبعد خمس سنوات وجد نفسه يغوص، راضيًا أو راغمًا، في المشروع الصهيوني من خلال مشروع استيطان العريش وسيناء، وكان يومئذ هو المستشار

(١) حول اليهودية، مجلة العصور، القاهرة، العدد ٦، ١، ص٦٣٠-٦٣١.
https://archive.alsharekh.org/Articles/١١٨/١٨٣٠٩/٤١٠٧٨٦

(٢)الصحافة المصرية في مائة عام، ص ١٢٨.

القانوني للخديوي كما تقدم. ولا يحتاج النزوع الصهيوني لفرج إلى كثير من البراهين، ففي كتابه "اليهودية" عبّر عن نزوعه الصهيوني بوضوح لا يحجبه الهيكل القصصي الذي صبّ فيه رأيه في الصهيونية على لسان أشخاص وزعت الأفكار على ألسنتهم، دون أن يكون لهم مقام الشخصيات من وجهة النظر الأدبية.

ولسنا هنا في معرض النقد الأدبي لنقيّم القصة، ويكفي أن ننبه على أنه في روايات الأفكار من هذا النمط، لا نقع في المحذور إذا ألغينا المسافة بين الكاتب والراوي، لأننا أساسًا لسنا أمام "خلق فني" تحكمه قوانينه الداخلية، وإنما أمام موازنة بين أفكار مختلفة ينسب كل منها إلى شخص، ويكون أحد الأشخاص أو أكثر، حاملًا لوجهة نظر الكاتب، فالأشخاص هنا مجرد حيلة ساذجة من الناحية الأدبية للتنصل من المواجهة في التعبير المباشر.

وبالفعل قدم لنا المؤلف حجج مناهضي الصهيونية من مسلمين ومسيحيين بإسهاب، لكن دون أن يستغرق كلّ الحجج، وقدّم حجج الصهاينة من اليهود بإسهاب أيضًا محاولًا جهده في نقض حجج المناهضين، أمّا مناهضو الصهيونية من اليهود المشار إليهم بـ "البعض منا" فلم يثبت شيئًا من حججهم، واكتفى بالإشارة إليهم.

ليست صهيونية فرج بحاجة إذن إلى إثبات. ولا ريب أن الدرس المأمول في هذا الجانب عظيم الخطر في تفصيلاته، لكنها تظل تفصيلات لا أكثر، فقد عاش فرج ومات وفيًا لصهيونية من "النمط المريح"، وهي الصهيونية الأكثر انتشارًا بين اليهود خارج الكيان الصهيوني، لأنها ترضي النزوع العاطفي الرومنسي لأصحابها دون أن يتحملوا من جراء ذلك أي مسؤولية رسمية أو أخلاقية عن الجرائم التي سبقت ورافقت إعلان الدولة الصهيونية، ودون أن يدفعوا أي ثمن لكونهم راغبين بالاستمرار في مجتمعاتهم غير عابئين بالوطن الجديد الذي يسعى إلى إنقاذهم من الغيتو المتناثر حول العالم. فهم يضعون بينهم وبين الدولة الصهيونية مسافة تعفيهم من جرائرها، وتزداد هذه المسافة أو تنقص بحسب الظروف، لكنها تبقى قائمة ليبقوا في أوطانهم مندمجين،

مستعدين للتنديد بسياسات الحكومات الإسرائيلية، لكنهم ليسوا مستعدين لمناقشة أساس الفكرة الصهيونية، فالدولة قامت سنة ١٩٤٨م في ظل وضع دوليّ أجمع عمليًا على أن قيام الدولة الاستيطانية ليس استعمارًا بديلًا للاستعمار البريطاني بل تحررًا وطنيًا وتصفيةً للاستعمار البريطاني.

لقد فات الأوان على الحديث عن شرعية قيام الدولة الاستعمارية الوليدة أو عن شرعية استمرارها، إلا في الأدبيات العربية، فـ "دويلة العصابات" حظيت باعتراف الأمم المتحدة قبل قيامها، لأن قرار التقسيم (١٩٤٧م)، السابق لإعلان قيام الدولة الصهيونية (١٩٤٧م) أعطاها الشرعية الدولية والاعتراف الدولي سلفاً، وجعل "جيش الإنقاذ" معتديًا على الشرعية الدولية والقرار الأممي، وهي حالة استثنائية جدًا، بل فريدة، لأن منظمة الأمم المتحدة الوليدة كانت تسير باتجاه تصفية الاستعمار، فإذا بها تدعو إليه وتشرعنه.

هذه الصهيونية المريحة هي ما جعل فرج يجاهر بالصهيونية حينًا، ويسكت عن ذلك حينًا، فلمّا جاءت استحقاقات الهجرة و "صعد" إلى أرض الميعاد من صعد من المستوطنين الأوائل الذين كابدوا المشقات وواجهوا المخاطر لم يكن فرج منهم، وحين قامت الدولة الصهيونية وأصبحت الهجرة إليها أقل مشقة وخطرًا لم يكن كذلك منهم. وذات ليلة من ليالي رمضان بعد الإفطار بساعة، أغارت الطائرات الإسرائيلية على القاهرة، كان ذلك في ١٥ تموز ١٩٤٨م بعد شهرين من قيام الدولة الصهيونية، فاهتاجت "مشاعر العداء عند المصريين ولم يجدوا أمامهم إلا مهاجمة ممتلكات اليهود المصريين كنوع من التنفيس عن غضبهم، واستمرت هذه الهجمات المتفرقة حتى سبتمبر [أيلول] من نفس العام وتراوحت بين مهاجمة منشآت وتفجيرات"(١)، ومع هذا لم يترك فرج مصر، لا إلى الدولة الصهيونية كما فعل بعضٌ ولا إلى أوروبا أو أمريكا كما فعل بعضٌ آخر.

(١) يهود مصر، دراسة في الموقف السياسي، ص ١٤٢.

على أن المؤرّخ الحصيف يجب ألا يطمئنّ إلى هذه المرويّات، حتى إن دونتها الصحافة والمحاضر الأمنية، ففي الأربعينيات كانت العناصر الصهيونية في أوج نشاطها في مصر، تبذل جهودًا محمومة لاجتذاب اليهود المصريين إلى المستعمرات، لتوفير يد عاملة من جهة، ولتأمين مقاتلين من جهة أخرى، ومن تلك العناصر الصهيونية مَنْ كان جزءًا من الهيكل الذي تكوّنت منه الاستخبارات الإسرائيلية لاحقاً. وقد رأينا بعد عقد من الزمن كيف قام "الموساد" بعمليات تفجير في الأحياء اليهودية في بغداد، في عهد عبد الكريم قاسم، لدفع يهود العراق إلى الهجرة، فعلى المؤرّخ أن يتحرّى اليد الاستخباراتية الصهيونية وراء أي مساس بالممتلكات اليهودية في البلاد العربية.

هل أراد فرج الهجرة فلم يتمكن من ذلك؟ هل قاده التقدم في العمر إلى الركون إلى الراحة وتجنب مشاق الهجرة؟ ليس ثمة ما يعضد هذا الاحتمال، فقد كانت المشاعر اليهودية لديه في تناغم مع الهوية المصرية والهوية العربية، والرغبة في أن يكون لليهود حضور ومشاركة في الحياة العامة يحاكي الحضور القبطي، وكانت صهيونيته من النمط الديني التقليدي الذي لا يسعى إلى ترجمة سياسية عملية، وهذا ما يتماشى مع السلوك التلمودي وإن يكن فرج من القرّائين الذين لا يقرّون بالكتب التالية للتوراة. وهذا كله يتماشى مع يهودية عصرية متصالحة مع الدولة والوطنية والقومية والعلمانية في رغبة متنامية للخروج من الغيتو. وقد كان هذا النزوع عالميًا رأيناه في أوروبا الغربية والشرقية وفي العالم الإسلامي، ولم تتمكّن الصهيونية السياسية من الحدّ منه إلا بعد تحالفها مع النازية التي كان لها دور يضاهي الدور البريطاني في إنجاح الصهيونية وإيصالها إلى تأسيس الدولة.

في هذا السياق الفكري الاجتماعي ينبغي أن نقرأ الكتابات "الصهيونية" لفرج، فكلّ ما فيها من حديث عن وحدة الأمّة اليهودية وشقاء الملّة على مرّ العصور والتفجّع على ما حلّ بها من كوارث والتحسّر على ما أصابها من هوان، تلك الأمّة العابرة للحدود والدول والقوميّات والألسنة، التي ظلمها الجميع ولم تظلم أحدًا، كل ذلك هو خطاب اليهود على مرّ العصور، وليس فيه شيء من الصهيونية السياسية

الاستيطانية، وهو ليس خاصًا باليهود، فالعرب لهم شكواهم من أن الأمم في الشرق والغرب من روم وفرنجة وعجم وتتر تظافرت عليهم وجهدت لمنعهم من امتلاك أسباب الوحدة والقوة. والمسلمون عمومًا لديهم هذه المظلوميّة من العالم، وكذلك المسيحيون وكذلك الغرب. قد يكون ثمة درجات في تلبّس المِلَل أو الأمم لهذه المشاعر المريرة، غير أنها شائعة لا تكاد تخلو منها الجماعات، وهي مع ذلك يندر أن تتحوّل إلى عوامل مؤذية أو مدمّرة إن لم تعضدها عوامل فاعلة، وهذا ما استطاع الغرب استغلاله للتخلص من الأقليات اليهودية، ولإلقاء الوطن العربي في صراع مديد يستهلك طاقاته.

هكذا نرى فرج، حين وقعت الواقعة، وأصبح لزامًا أن يتخذ موقفا يكون فيه مواطنًا في مصر أو مستوطنًا في فلسطين، اختار المواطنة على الاستيطان، وكلّ رأي يحاول التقليل من حقيقة هذا الموقف وحرية هذا الاختيار إنما هو استظهار تعسّفي لبواطن لا يعلمها إلا الله.

٢- العروبة:

إذا كانت صهيونية فرج تحتمل التحقيب بحيث تكون مرتبطة بمرحلة محددة من حياته دون أخرى، وتحتمل التأويل بحيث تكون عاطفية رومانسية لا سياسية، فإن عروبته كانت من الوضوح بمكان، وهي جزء من السعي إلى الاندماج الذي يعزّزه الانتماء وتأصيل الانتماء، ويبدو أن هذين كانا ركنين مهمين لديه بسبب حداثة وجود الطائفة اليهودية على الأرض المصريّة، حيث وصلت بسبب الهجرة إلى عشرة أضعاف ما كانت عليه في أواسط القرن التاسع عشر. إن العروبة هي الجامع بين المكوّنات الثلاثة للمجتمع المصري: المسلمين والمسيحيين واليهود. ولا تستطيع القومية المصرية أن تجعل المكوّنات الثلاثة متساوية في العراقة، فالعراقة تَمنح بركتَها بحسب القومية المصرية للأقباط أولًا، ثم للمسلمين على أنّهم أقباط دخلوا في الإسلام وليسوا عربًا وافدين. في غياب العروبة، يفقد قدمُ الوجود اليهوديّ في مصر جدواه، ذلك أنّه متقطّع ووافد في كل مراحل التاريخ المصريّ، وهو في علاقة صدامية مع مصر في التاريخ القديم بحسب المرويات التوراتية.

إن العروبة، من حيث إنّ العربيةَ اللسانُ، تعطي فرصة أكبر للمساواة بين المكوّنات، وبالنتيجة فرصة أكبر للمواطنة وقيام الدولة الحديثة. على هذا لا نستطيع أنْ نرى في التوجه العروبيّ لمراد فرج حالًا ينبع من الشعور فحسب، ويقتصر على الميول والأهواء. ليست العروبة لديه، كما قد يبدو، ناجمةً عن وضعه الخاصّ الذي أتاح له تعمّقًا في اللغة العربية قراءة وكتابة، أي أنّها ليست اختيارًا فرديًا نخبويًا، بل تتجاوز كلّ ذلك لتصبح اختيارًا فكريًا سياسيًا متناغمًا مع اليهودية.

ومع تركيز فرج على العلاقة بين العربية والعبرية، لا نراه يتبنّى القومية السامية، فهذه القومية تبدو مُفَصَّلَةً خصوصًا لصالح اليهود، وهي لا تناسب الحالة المصرية إذ لا تدخل مصر القديمةُ في الحلْقة الساميّة؛ وهي في كلّ حال، لم تتبلور أبدًا، ولم تجد صدًى في المشرق كجامع من جوامع الأمة، واقتصر وجودها في الغرب على النزوع النابذ للآخر في محاولةٍ لوقف الاندماج قبل الوصول إلى تخوم الانصهار والذوبان، وهذا سرّ تماهي السامية في الغرب مع اليهودية، وهو أيضًا سبب في تركيز اللاسامية على مناهضة اليهود، فلم تناهض العرب والمسلمين إلّا في النصف الثاني من القرن العشرين مع تنامي حضور الجاليات العربية والمسلمة في الغرب. كذلك لا نراه يعنى كثيرًا بمفهوم الإبراهيمية أو التوحيدية، لأنّ هذا المفهوم الذي من شأنه التقريب بين المكوّنات لا يصلح أساسًا للدولة الحديثة.

إن النموذج الأكثر سطوعاً لكتاباته العروبية يتمثل في كتيب بعنوان: "الشعراء اليهود العرب"، ويقع في ٤٨ صفحة، وهو مستقى، في عمومه، من كتابي "الأغاني" للأصفهاني و"طبقات فحول الشعراء" للجمحي حيث نجد في "طبقة شعراء القرى العربية" قسما خاصا "طبقة شعراء يهود" تناول فيه ثمانية من الشعراء(١).

لا تكمن أهمية هذا الكتيب فيما أضافه إلى جملة معارفنا في موضوعه، وإنما في

(١) طبقات فحول الشعراء، ص ٢٧٩ -٢٩٦.

طريقة تناوله للموضوع. طبع الكتاب في المطبعة الرحمانية في القاهرة ١٩٢٩م، وهذا أول ما يحسن الوقوف عنده، ذلك أنّ للمطبعة في النصف الأول من القرن العشرين دلالة في عملية النشر، ففي معظم الأحيان يضطلع الطابع بمهمتي النشر والتوزيع، وقد اختار فرج هذه المطبعة لكتابه هذا، كما اختارها لكتابين آخرين من كتبه هما: الجزء الأول من "تفسير التوراة"، سنة ١٩٢٨م، والجزء الأول من كتابه "ملتقى اللغتين العبرية والعربية"، سنة ١٩٣٠م مع أن الاهتمام الأول لهذه المطبعة ينصب على كتب التراث العربي الإسلامي(١). ولا ريب أن القصد من اختيار هذه المطبعة هو الوصول إلى عموم القراء من مسلمين ومسيحيين.

الكتاب واضح من عنوانه، فهو يتناول شعراء يسمهم باليهود العرب، وليس هذا الوسم، حين يصدر عن يهودي، إلا تعبيراً عن درجة عالية من الاندماج، فلغة الغيتو كانت تقتضي وسمهم بشعراء العربية اليهود، أو الشعراء اليهود الناطقين بالعربية، أو أي شيء من هذا القبيل، ذلك أن الدلالة الثنائية لليهودية على أنها عرق ودين ليست من مخترعات الصهيونية، وكلّ ما زادته الصهيونية هو أنها حوّلت الموضوع من جانبه الشعوريّ إلى مشروع سياسيّ يقتضي تجميع اليهود وتوطينهم في أرض ما على طريقة الاستعمار الاستيطاني الذي كان سمة العصور الحديثة واكتشاف العالم الجديد، مع ربط هذا الاستعمار اليهودي بعجلة الاستعمار المسيحي الغربي.

---

(١) تتضمن مطبوعات المطبعة الرحمانية كتبًا عربية وإسلامية الطابع، مع بعض الكتب العلمية والحقوقية، ومن منشورات المطبعة: "سرّ تقدّم الإنكليز الساكسونيين" لـ إدمون ديمولان سنة ١٨٩٩م، و "سر تطور الأمم" لـ جوستاف لوبون سنة ١٩٢١م، "بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب" للآلوسي سنة ١٩٢٥م، و "الإسلام روح المدنية" للغلاييني سنة ١٩٢٦م، و "المنتقى من أخبار المصطفى" لابن تيمية سنة ١٩٣١م " و "كتاب المصاحف" للسجستاني سنة ١٩٣٦م.

يعرض موقع اتحاد مكتبات الجامعات المصرية ١٤٧ كتابا من مطبوعات المطبعة الرحمانية:

http://srv٤.eulc.edu.eg/eulc_v٥/Libraries

ولا عبرة للتوقف عند أسبقية كلمة "اليهود" على كلمة "العرب"(١)، مع أن التراتب قد يعبّر عن دلالة قصدية لدى الكتاب، وعن دلالة تأويلية لدى القراء، غير أن اللغة نفسها تسمح بالانتقال من العام إلى الخاص، كما تسمح بالانتقال من الخاص إلى العام، كذلك تصلح كلّ سمة من هاتين السمتين لأن تكون من العامّ، فاليهودية، بحسب مقتضى العنوان ملّة تتوزع على عدد من القوميات، والعروبة قومية تتوزع على عدد من الملل، وكلّ هذا يتماشى مع مفاهيم تُعدّ من مرتكزات الحداثة حتى إذا وجدنا لها جذورا ضاربة في القدم. وفي كلّ حال، ليس هذا النظر مستساغاً لدى اليهودية التقليدية أو لدى الصهيونية الحديثة.

يرى كثرة من المثقفين العرب أن التمايز بين القومية والدين أمر طبيعي مألوف منذ القدم، ولا يحتاج إلى إقامة الدليل. وهم في الحقيقة يعمّمون تاريخ العرب، بل جزءًا من تاريخ العرب على مسألة تطورية مختلفة بين زمان وآخر ومكان وآخر. لقد تعامل الجاهليّون مع يهود الجزيرة على أنهم قبائل عربية تدين باليهودية كما تدين قبائل أخرى بالمسيحية، ورووا شعر السموأل على أنه شعر عربي لشاعر عربي، بالطريقة التي تعاملوا فيها مع شعر الأعشى من الشعراء النصارى. وهذا الأمر، مع ذلك يحتاج إلى شيء من الحذر والتأنّي قبل التسليم به، فثمة تباينات في التعامل تبعًا للعهود والأمصار.

(١) يتطرق رئوفين سنير (من جامعة حيفا) إلى كتاب مراد مستخدما ترتيبا آخر: ערביותם של משוררי ערב היהודים "عروبةُ شعراءِ عربِ اليهود"، ويحدّدهم بأنهم המשוררים היהודים בלשון הערבית "الشعراء اليهود بلسان عربي". انظر مقاله بالعبرية بعنوان "من يحتاج إلى هوية يهودية عربية؟ حول سياسات الهوية ورأس المال الاجتماعي والأخلاقيات الأكاديمية":

שניר، ראובן: מי צריך זהות יהודית־ערבית؟ مرجع سابق ص ٣٢٢.

غير أنه في بحث آخر له بعنوان "بغداد، الأمس: عن التاريخ والهوية والشعر" يذكر "الهوية العربية اليهودية" הזהות הערבית–היהודית ٢٤ مرة، في حين يذكر "الهوية اليهودية العربية" הזהות היהודית–הערבית مرة واحدة:

שניר، ראובן: בגדאד، אתמול، על היסטוריה، זהות ושירה، פעמים 127-125، מכון בן־צבי לחקר קהילות ישראל במזרח، תשע"א، עמ' 156-97.

وحين أطلت العصور الحديثة كان الناس يشكّلون في المدن العربية مجتمعاتٍ تحافظ على خصوصياتٍ قومية أو دينية أو مذهبية داخل المجتمع الأوسع المرتبط بالمدينة والدولة. وقد ضمنت هذه الصيغة التعدّدية مجالًا رحبًا للحفاظ على الخصوصيات، ولم تكن معازلَ يُحشر فيها الناس، كما في حالة الغيتو المعبّرة عن رفض متبادل للآخر في المجتمعات الأوروبيّة. وعليه سيكون من الإجحاف إطلاق لفظ الغيتو على الأحياء اليهودية في المجتمعات العربية إلا على سبيل المجاز، فالأحياء اليهودية والمسيحية والمذهبية كانت تؤمّن فضاءاتٍ روحيةً لا تستطيع تأمينها الأحياء المختلطة، وهو ما يتجلّى على الخصوص في بعض العبادات وفي الأعياد والمناسبات.

إن المفاضلة بين النمط التعدّدي للمجتمعات العربية الإسلامية الذي سمح بتشكّل مجتمعاتٍ داخل المجتمع الكبير، وبين مجتمعات الحداثة التي يتشكّل فيها المجتمع من أفراد هي في الحقّ مفاضلةٌ تعسفية ومجحفة وقبْليّة النتائج لأنّها ترتبط بالإيديولوجيا إلى حدّ كبير؛ ذلك أن هذين النمطين ليسا ساكنين مُعَلّقين في الهواء، وإنّما هما يقومان على الأرض ويتأثّر كلٌّ منهما بالظروف والأحوال.

هكذا يجب النظر بتقييم عال لاستخدام مراد فرج تعبير "الشعراء اليهود العرب"، ولا يغيبنّ عن البال أنه يتوجه في حديثه إلى جمهور يهودي، فأصل الكتاب محاضرة أعدّها ليلقيها في جمعية المباحث التاريخية الإسرائيلية بمصر، فلمّا كتبها وجدها أكبر من أن تتسع لها المحاضرة فقام بطبعها في "رسالة" يطبعها ويهديها إلى الجمعية المذكورة. يفتتح فرج الفصل الأول بقوله: (ظاهرٌ من عنواني هذا أَني لا أَعني إلا العرب من شعراءِ اليهود، فلست أعني غيرهم من الشعراءِ في غير العربية كالعبرية وغيرها من سائر اللغات). وكان يغنيه عن هذا التعبير أن يقول: "شعراء العربية من اليهود" لو أراد، وهو تعبير سيستخدمه بعد قليل، ولن يقلل هذا من أهمية التعبير الأول، فهو تعبير يعني أن اليهود ملّة، ينتمي أهلها إلى أمم منها الأمة العربية، وأن العرب يتألفون من مكونات منها المكون اليهودي.

يتابع فرج قائلًا: (وربما كانت لي كلمة يومًا من الأيام على شعراءِ العبرية من اليهود؛ فهي والعربية عندي بمنزلةٍ علمًا ومعرفةً). ونلاحظ أنه نسب كتاب الشعر العبري إلى اللغة فقال: (شعراء العبرية)، ولم يقل (الشعراء العبريين)، ذلك أن هؤلاء الشعراء لا ينتمون إلى "قومية عبرية"، فمنذ العصر الأندلسي شرع العرب اليهود بكتابة الشعر باللغة العبرية مقتفين أثر الشعر العربي، فولد بذلك لأول مرة شعر باللغة العبرية، وما لبث يهود أوروبا أن حذوا حذوهم. أمّا الأسفار الشعرية في العهد القديم، فلم تنسب إلى الشعر إلا في القرن التاسع عشر، عقب تطورات في مفهوم الشعر تعفيه من ركني الوزن والقافية.

خاتمة

نستنتج من القراءة التحليلية لسيرة مراد فرج في السياق العام، السياسي والاجتماعي لمصر، أن مصر كانت تسير باتجاه بناء دولة حديثة تقوم على المواطنة، وهي دولة تتماشى مع النهج الذي تسير عليه الدولة البريطانية المحتلة لمصر حينئذ. لكن الدولة البريطانية سعت بكل الوسائل للحيلولة دون ذلك، وكان في طليعة تلك الوسائل إقامة دولة استيطانية على أساس ديني طائفي على حدود مصر، من شأنها أن تحدث خلخلة في النسيج الاجتماعي لمصر ولسائر دول الطوق العربي.

توصيات

يوصي البحث بدراسة أعمال فرج الدينية والحقوقية والشعرية واللغوية، وهي موزعة على ثلاثين كتابًا استغرق تأليفها سبعين عامًا.

كما يوصي البحث بتحقيق إعماله وإعادة نشرها نشرًا علميًا رصينًا يقوم به مختصّون، يتجاوز إعادة التنضيد (مع زيادة في الأخطاء المطبعية)، وهو ما بتنا نراه بعد أن تحولت حقوق نشر كتبه إلى ملكية عامة.

المراجع

١- المراجع العربية:

(١) إبراهيم، سمير عمر: **الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢. (٣٠٠ص)

(٢) أتينجر، صموئيل (تحرير): **اليهود في البلدان الإسلامية (١٨٥٠ - ١٩٥٠)**، ترجمة: د. جمال أحمد الرفاعي، سلسلة عالم المعرفة (١٩٧)، الإصدار الرقمي الرسمي، الكويت، أيار ١٩٩٥م. ٤٤٧ صفحة.

(٣) الجمحي، مُحَّد بن سلام: **طبقات فحول الشعراء**، تح: محمود مُحَّد شاكر، دار المدني بجدّة، السعودية ١٩٨٠م. (١٠٠٩ صفحات).

(٤) الجميل، ألبير زكي باروخ: **مراد فرج بمناسبة ذكرى مرور خمسين عامًا على وفاته**، الجمعية التاريخية للطائفة الإسرائيلية من مصر، بروكلين ٢٠١٩، هولندا. ٦٢ صفحة. تم تحميله من العنوان: https://pdfslide.tips/documents/mfarag.html

(٥) المحمد الحسين، مُحَّد: مستجدات المسألة الشرقية بعد مؤتمر برلين ١٨٧٦ . ١٩١٦م، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، ٢٠١٠م.

(٦) حمدان، جمال: "**القاهرة الكبرى، دراسة في جغرافية المدن**"، (مقدمة لكتاب ستيوارت: القاهرة)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧. (ص ص: ١١-١٢١).

(٧) حمزة، عبد اللطيف: **الصحافة المصرية في مائة عام**، سلسلة المكتبة الثقافية (١٤)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي، القاهرة ١٩٦٠. ١٢٨ صفحة.

(٨) ستيوارت، ديزموند: **القاهرة**، ترجمة: يحيي حقي، تقديم: جمال حمدان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧. ٢٧٢ صفحة.

(٩) الشامي، رشاد عبد الله: **الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية**، سلسلة عالم المعرفة (١٠٢)، الإصدار الرقمي الرسمي، الكويت، حزيران ١٩٨٦م. ٢٣١ صفحة.

(١٠) عبد الظاهر، محمود سعيد: **يهود مصر، دراسة في الموقف السياسي ١٨٩٧-١٩٤٨**، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية (١٧) مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة ٢٠٠٠م. ٢١٦ صفحة.

(١١) علي، عرفة عبده: **يهود مصر، بارونات وبؤساء، دراسة تاريخية**، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١: ١٩٩٧م. ٢٦١ صفحة.

(١٢) فرج المحامي، مراد: **حول اليهودية**، مجلة العصور، القاهرة، العدد ٦، ١ شباط ١٩٢٨م، ص٦٣٠-٦٣١.

(١٣) قاسم، قاسم عبده: **اليهود في مصر**، دار الشروق، القاهرة-بيروت ط١، ١٩٩٣م. ١٩٣ صفحة.

(١٤) كوهين، مارك ر.: **بين الهلال والصليب، وضع اليهود في القرون الوسطى**، ترجمة إسلام ديه – معز خلفاوي، منشورات دار الجمل، ط١: كولونيا (ألمانيا)-بغداد ٢٠٠٧م.

(١٥) المحمد الحسين، مُحَمَّد: **مستجدات المسألة الشرقية بعد مؤتمر برلين ١٨٧٦-١٠١٦م**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، ٢٠١٠م.

(١٦) المسيري، عبد الوهاب: **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسيري جديد**، المجلد الثالث، ط١: دار الشروق القاهرة ١٩٩٩م. ٥٢٣ صفحة. المجلد الرابع، ط١: دار الشروق القاهرة ١٩٩٩م. ٤٦٢ صفحة.

(١٧) نجيب، مصطفى (تحرير) **أعلام مصر في القرن العشرين**، وكالة أنباء الشرق الأوسط، القاهرة ١٩٩٦م، ٥١٦ صفحة.

٢- المراجع العبرية:

הלל, הגר: **הפזירה היהידית-המצרית**, פעמים 94-95 (תשס"ג) עמי 233-221.

שניר, ראובן:

- בגדאד, אתמול, **על היסטוריה, זהות ושירה**, פעמים ١٢٥-١٢٧، מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח, תשע"א, עמ' ٩٧-١٥٦.

- **מי צריך זהות יהודית־ערבית? על פוליטיקה של זהויות, הון חברתי ואתיקה אקדמית، ערבית?** ג'מאעה، כרך כ"ה، תשפ"א، עמ' 31-352

٣- المراجع الأجنبية:

The Jewish Encyclopedia، Vol. XII، Copyright ١٩٠٥، ١٩٠٩، ١٩١٢، ١٩١٦، by Funk & Wagnalls Company، New York and London.

٤- مراجع على الشابكة:

معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين - مراد فرج ليشع

https://www.almoajam.org/lists/inner/٧٢٤٦

جمالية التعبير التقابلي
(في خُطبٍ من نهج البلاغة)

أ.د. حسين جمعة*

خلاصة:

الثقافة فعل تأصيل وابتكار في صميم تثبيت الوعي بوظائفها، ويمثل الأدب الجزء الجمالي فيها، في الوقت الذي ينهض بفرادة فنية لغوية وبلاغية وأسلوبية على سبيل الحقيقة حيناً وعلى سبيل المجاز أحياناً، سواء كان نثراً أم شعراً.

ويعد كتاب (نهج البلاغة) الذي جمعه الشريف الرضي ونسبه للإمام علي بن أبي طالب من أبدع الكتب التي حققت مادة أدبية رفيعة؛ وحملت وظائف شتى على مختلف الصعد، وبخاصة تلك الخطب المميزة له؛ الطويلة منها والقصيرة. وقد دلّت على حكمة رصينة وتجربة عميقة؛ وسمو خلق يؤكد عمق إيمانه والتمسك بمبادئ الرسالة الإسلامية.

ولمّا كان البحث مركزاً في المستويات الجمالية التقابلية للخطب آثرنا اختيار الموثق منها؛ واستناداً إلى عدد قليل؛ لأن المقام يضيق عن الإحاطة بها. وعالجنا ذلك في إطار المنهج الوصفي التحليلي الذي يلمّ بماهية التعبير الجمالي التقابلي، ووفق ما اشتمل عليه من عناصر جمالية تعانقت في أسلوب التضاد أو التشاكل وفي أنساق تقابلية اعتمدت الائتلاف والاختلاف؛ والتداعي التركيبي أو الاستبدالي، والتوازن والتوازي والانسجام والتناغم والتناسب والتماسك، والاختيار والاستدراج؛ ...وكل ذلك وغيره ميز أسلوب الإمام علي بجمالية ماتعة ومؤثرة، خلّدت خطبه، فضلاً عن الوظائف التي قامت عليها.

الكلمات المفتاحية: الجمالية/ التعبير ـ التركيب/ التقابل على سبيل التضاد أو التشاكل ـ الائتلاف والاختلاف/ التناسب والتكامل...

* أستاذ قسم اللّغة العربيّة بجامعة دمشق.

كلمات مفتاحية:

١ ـ جمالية: التجربة الفنية النقدية التي تقف عند البهاء والرونق في النص وما يقدمه من فائدة.

٢ ـ التعبير: هو الأسلوب الذي يعبر عن مضمون يحمل رسالة ما.

٣ ـ التقابلي: الأسلوب القائم على التضاد والتشاكل الدلالي في التركيب على جهتين المطابقة والمشاكلة (الائتلاف والاختلاف).

ويعتمد أسلوب النسق النظيري في صميم التناسب والتآلف والتناغم والانسجام.

٤ ـ نهج البلاغة: كتاب بديع ضم خطباً ورسائل؛ ووصايا ونصائح وحكماً جمعها الشريف الرضي؛ ووثقها لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب.

وقد اعتمدنا شرح الشيخ (محمد عبده) من دون أن نهمل غيره.

٥ ـ الفنون النثرية عديدة، وقد اخترنا منها الخطابة؛ واعتمدنا عدداً من الخطب الموثقة، فجعلناها مادتنا للدراسة تنظيراً وتطبيقاً.

الثقافة – بما فيها الأدب والفن – فِعْل معرفي وتقني يقدّم وظائف شتى ذاتياً وموضوعياً؛ سياسياً وفكرياً واجتماعياً، ونفسياً و.... وهي تهدف إلى تثبيت الوعي بالمنظومة الفكرية والخلقية التي تميز أمة من أخرى؛ في الوقت الذي تصحح مسار ما ينحرف من اتجاهات فيها...

فالثقافة – بهذا التصور – دفاع عن الذات والوجود، ومواجهة لكل عوامل العجز والقصور والتخلف والجمود، والتقليد والتبعية والاستلاب... إنها فعل ابتكار وتجديد؛ وتأصيل يحدد سمة من يمتلكها، ويعبّر عنها بلغة تحمل خصائصها وملامحه التي يعتز بها. فلما كان التاريخ زمناً ممتداً والمكان وجوداً مُعْتَدّاً عند أهله، والثقافة منهج إثبات وتطوير كانت اللغة (اللسان) الوعاء الحافظ لذلك والمعبر عن الهوية المجيدة المحمولة على إرث الأجداد...

وبناء على ما تقدم فإن ما ينطبق على شخصية الأمة ينطبق على نحو مماثل على شخصية الفرد في ملامحه ومكوناته وإبداعه الذي يجدد ذاته، وينهض بتطلعاته قدماً، وينزله المكانة اللائقة في بيئته الاجتماعية والثقافية والأدبية و... فالعناصر الوجودية للذات في تميزها وفرادتها تبقى دليلاً على ما حازته من تغيير وتطور وإثراء.

ولعل الأثر الخالد الموسوم (نهج البلاغة) واحد من المؤلفات التي تدل على مبدعها سواء صَحَّت مادته للإمام (علي بن أبي طالب / عليه السلام/ واسم أبي طالب عبد مَنَاف بن عبد المطلب) وولد الإمام في (٢٣ ق.هـ – ٤٠ هـ/ ٦٠٠-٦٦١م) أم نُسِبَ شَيءٌ غير قليل منها لراويها (الشَّريف الرَّضي؛ محمَّد بن الحسين بن موسى – ٣٥٩-٤٠٦هـ/ ٩٧٠-١٠١٥م) وفق ما ذكره بعض الباحثين(١).

ونرى أن عدداً من المصادر التاريخية والأدبية والنقدية واللغوية قد حفظت لنا مادة أدبية رفيعة من خطب الإمام ووصاياه ورسائله وحكمه وأمثاله؛ فضلاً عن أخباره

(١) انظر العصر الإسلامي ١٢٨.

وسِيْرته مثل (عُيون الأخبار لابن قتيبة/ ٢٧٦ هـ). و(الكامل في اللغة والأدب للمبرد/ ت ٢٨٥هـ) و(تاريخ الطبري: تاريخ الرسل والملوك/ ت ٣١٠هـ) و(العقد الفريد لابن عبد ربه/ ت ٣٢٧هـ)... وغير ذلك مما حفظ آثار الإمام، وأثبت براعته اللغوية الفذة؛ التي قَدَّمت فن الخطابة بطُرز فنية وجمالية تتفرد بكثير من الخصائص الجمالية؛ مثلها مثل الوصايا والرسائل... وهي تدل على الحكمة الرصينة الناضجة لصاحبها؛ وعظمة السمو الأخلاقي الذي يتصف به؛ وعمق إيمانه والتمسك بمبادئ الدين الحنيف وسنة المصطفى؛ وهو الذي نشأ في حِجْره منذ وفاة أبيه (أبي طالب) ولم يفارقه.

وحظي كتاب (نهج البلاغة) بدراساتٍ وأبحاثٍ قديماً وحديثاً تناولت جوانب شتى فكرية واجتماعية وخلقية وأدبية ونقدية؛ وجمالية وفنية؛ وكأنها أَوْحت بأنها لم يترك الأول فيها للآخِر شيئاً.

وسنشير إلى بضع دراسات وأبحاث عالجت شيئاً من المستويات الفنية والأسلوبية والجمالية مما يتقاطع مع دراستنا؛ ولا يماثلها في المعالجة والطبيعة والوظيفة والأهداف؛ فدراستنا اختصت بالمفهوم الجمالي التقابلي للتعبير اللغوي والأسلوب الفني في عدد من خطب (نهج البلاغة). ويمكن للمرء أن يذكر (المستويات الجمالية في نهج البلاغة/ دراسة في شعرية النثر – للباحث نوفل أبو رغيف) و(الأدب البياني في خطب الحروب في نهج البلاغة/ للباحثة نجلاء عبد الحسين عليوي الغزالي – وهي رسالة ماجستير في (١١٤ صفحة) بجامعة الكوفة/ إعداد مكتبة الروضة الحيدرية – ببغداد – ١٢٢هـ/ ٢٠٠٢م –) وتعد دراسة نفسية وعقلية ودينية. ولا ضَيْر أَن نذكر (بلاغة الكلمة وخُصوصية الاستدلال في لغة أمير المؤمنين/ عليه السلام – أ.م.د. فاطمة كريم/ أيار ٢٠١٥م) و(الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي/ للباحث حسين صالح – ٢٠١٠م/ وجعله دراسة بلاغية)، (وجمالية النثر الفني في نهج البلاغة للدكتور حمد سعيد – في ٣٦٠ صفحة) وضمَّ كثيراً من الأساليب الفنية والبلاغية..

ولعل القارئ المتأمل لما أقدمنا على إثباته يلحظ أن بحثنا يتجه اتجاهاً آخر يتأثر بكتابنا (التقابل الجمالي في النص القرآني) وليس مثله؛ ويفيد من الدراسات الجمالية الحديثة شرقاً وغرباً، ولا ينسخ عنها؛ وتتنفس روحه من البلاغة العربية وأساليبها والنقد العربي القديم، ولكنها تظل روحاً حرَّة تتشرب من خطب (نهج البلاغة) الدينية والاجتماعية والسياسية والحربية و... كل ما يجعلها روحاً فريدة كفرادة أسلوب الإمام (عليه السلام) ولغته؛ فقد استمدت ملامحها من شخصيته التي سمت في الحياة والأدب.

وآثرنا اتباع المنهج الوصفي الاستقرائي التحليلي للوقوف على خصائص (جمالية التعبير التقابلي) بعد أن كثَّفْنا رؤيتنا لمفهوم الجمال والتقابل بل للمفهُوم ذاته، وهي رؤية أَسْلمتنا إلى رحاب الفكرة التي قام عليها (نهج البلاغة) وطبيعة لغة الإمام... وقادتنا إلى أشكال (جمالية التعبير التقابلي) وسماتها في صميم (الائتلاف والاختلاف والتداعي التركيبي والاستبدالي والتوازن والتوازي والانسجام والتماسك والاختيار والتعليل والاستدراج) وغير ذلك من جماليات التعالق الأسلوبي التي تشكل وحدة النص المترابطة التي تظهر طبيعته الجمالية ووظيفته المرادة.

وما من باحث يدعي الكمال والابتكار، لكنه يرى تقديم مادة أدبية نقدية جمالية في الوقوف على تقنيات التعبير التقابلي بما يكتنزه من أسرار فنية وفكرية ورؤى متعددة المستويات على صُعُد شتى.

وهذا يضعنا في قلب المفاهيم التي بني عليها البحث، تحت عنوان (حدود وأبعاد).

١ – حدود وأبعاد:

يفرض البحث المنهجي على المرء الانطلاق من ماهية عدد من المفاهيم التي بُنيت عليها دراستنا، ولاسيما ما اشتمل عليه عنوانها.

ثم إن النظر في المفاهيم والمصطلحات تحتم علينا معرفة تعريف المفهوم أو المصطلح قبل البدء بتعريف الجمال والتقابل وما يتصل بهما. فالمفهوم **هو الصورة الذهنية التي**

تتحقق في العقل سواء وُجِدَ بالقوة أم حَدَث بالفعل، وهو يدل على مجموع الصفات التي نطق بها فرد أو جماعة[١].

وهذا التعريف يؤكد أن المفهوم ينتمي إلى نظام فكري شائك بوصفه شديد التجريد وإن كان محدداً... بيد أنه يبنى على خبرات متعددة ومتعاقبة تبرز ماهيته؛ وثقافة واسعة ترمز إلى خصائصها المشتركة بعد أن توافق المفكرون جيلاً بعد جيل عليها. فالمفهوم قد ينشأ مرة واحدة في مرحلة ما، وقد تتكامل ماهيته في مراحل متعددة، أو تتغير أو تتطور تبعاً للمعارف التي تطرأ عليه، أو حسب الأجناس التي يعبر عنها. إذ لكل حقل معرفي أو جنس أدبي أو فني أو... مفهومه الذي يختص به، وكذا الشأن في المنظومات المتنوعة الوظائف والهيئات والمهن[٢].

ويرى غير ما باحث ومفكر في المفاهيم والمصطلحات أنه لا انقطاع فيما بينها معرفياً وإن تميزت بخيط دقيق يفرّق فيما بينهما، ولاسيما لدى الدراسات الغربية[٣].

بينما هناك من يرى أنه لا فرق — في العربية - بينهما، فهما مترادفان على الأغلب عندهم[٤].

ويغلب الظن أن الفارق قائم؛ فالمفهوم (concept) يُعْنَى بالصورة الذهنية، وبها يرتبط بينما يركز المصطلح (Term) على صورة اللفظ ودلالته التي تعطي المفهُوم وجوده التصوري؛ ما يوحي بأن المصطلح لا تستبين أبعاده أو حدوده إلا في رحاب المفهوم[٥].

(١) انظر المعجم الفلسفي ٢/٤٠٣-٤٠٥ وكشاف اصطلاحات الفنون ٣/٤٧٤. وعلم المصطلح (أسسه النظرية...) ٣٢٧ و٦٣١.

(٢) انظر علم المصطلح (مبادئ وتقنيات) ١٧.

(٣) انظر السابق نفسه.

(٤) انظر المعجم الفلسفي ٢/٤٠٤ وكشاف اصطلاحات الفنون ١/٥-٦ و٣/٢٣.

(٥) انظر علم المصطلح (مبادئ وتقنيات) ١٧.

أما مفهوم (الجمالية) الذي تعتمده الدراسة فهو منسوب إلى الجمال والجميل، وما ذكر إلا ذكر القُبْح والقبيح، كاقتران الخير والشر؛ والجمال مرادف للحسن؛ ويبعث الرضا والسرور في النفس بما يرسي بها من راحة[1].

ويُعَدُّ الاعتدال والتناسب واللطف والرفق من علامات الجمال؛ وإذا زاد على الاعتدال واتجه نحو المجد والكمال والكبرياء صار جلالاً، والجليل هو الذي يبعث الخشية والدهشة والذهول والرهبة؛... لأنه السامي والهائل والعظيم والرائع والمريع... وهو غير متناهٍ بينما الجميل متناهٍ بصفاته[2]...

ولعل الباحث في مفهوم الجمال - وما يتصل به أو ينسب إليه كالجمالي والجمالية - إنما ينزع إلى التقنية والفن والنقد والفلسفة، وربما العلم نفسه لأن الجمال علم، ويقال له (علم الجمال) بوصفه (يبحث في شروط الجمال؛ ومقاييسه ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية)[3].

وحين يبحث القسم النظري في الصفات المشتركة التي تولّد الجمال وتفسره وتحدد الحكم جميلاً أم قبيحاً فإن الجانب التطبيقي يركز على صورة النماذج الفنية، وهو النقد الفني الذي يجمع بين الذوق والعقل[4].

ولذلك كله فالجمال يقع على الصور والمعاني، على الشكل والمضمون أو ما يعرف بالطبيعة والوظيفة بما يجسد ترتيب النظام وتناسب الكلام وألفاظه وتراكيبه، وبهاء رونقها وحسن موقعها ودقة دلالتها في تآلف دقيق بين اللفظ والمعنى، في إطار المعايير الفنية والبلاغية، والفلسفية[5].

---

(١) انظر المعجم الفلسفي ٢/٤٠٧-٤٠٨ وكشاف اصطلاحات الفنون ١/٣٣١ و٣٧٠-٣٧٣/ ولسان العرب (جمل).

(٢) انظر المعجم الفلسفي ٢٨/٤٠٤-٤٠٥ والتقابل الجمالي ٢٧-٣٢ وكشاف اصطلاحات الفنون ١/٣٣٠-٣٣١.

(٣) انظر المعجم الفلسفي ٢/٤٠٨.

(٤) انظر اسابق ٢/٤٠٨-٤٠٩.

(٥) انظر التقابل الجمالي ٤٣ ومعنى الجمال ٥١-٥٣.

وكان فلاسفة اليونان قد تقدموا في هذا المضمار على غيرهم[١]. وقد تنبه العرب الجاهليون لذلك وفق معاييرهم للجمال والملاحة والحلاوة والحسن والتناسب والانسجام والجودة و.... ووفق خصائصهم الاجتماعية والثقافية الحضارية[٢]... وهي المعايير التي حرص المسلمون على كثير منها؛ لقول الرسول الكريم: «إنَّ اللهَ جميلٌ يحبُّ الجمال، ويحبُّ أن يَرَى أَثَرَ نِعْمته على عَبْده، ويبغض البؤس والتباؤس»[٣].

وبناء على ما تقدم نرى أن «**الجمال هو الحسن والبهاء والرونق والتناسب والانسجام في ترتيب نظام الصفات الجمالية في الشكل ودقة دلالتها على المضمون وتعالقها بالوظيفة والهدف**»[٤].

وينطبق هذا لدينا على الكلمة المفردة والجملة على السواء[٥] بمثل ما ينطبق على نسق التناظر والتضاد والتشاكل الذي يقع في التركيب التقابلي، الذي توالت فيه الجمل المتوازية[٦]، تتابعاً نظيراً أم غير ذلك وفق ما سنذكره بعد قليل.

وحينما نتحدث عن الجمال والجمالي في النقد الفني فإننا نرى أن مفهوم التجربة الجمالية يعد في طليعة المفاهيم التي تلبي «الحاجات الجمالية للروح والنفس والعقل، وتتجه نحو الموضوع المعرفي والفني والأدبي المتكامل»[٧] بوصفه منهجاً جمالياً. فمفهوم التجربة الجمالية وسيلة الناقد الأدبي الجمالي للانتقال بوساطة معاييره وعناصره من

(١) انظر التقابل الجمالي ٢٧-٣٢.

(٢) انظر السابق ٣٢-٤٥.

(٣) الجامع الصغير ١/٢٣٠ حديث رقم (١٧٢١) وانظر فيه الحديثين (١٧٢٠ و١٧٢٢) فهما صيغة أخرى له؛ وأوله موجود في (لسان العرب – جمل).

(٤) التقابل الجمالي ٤٤ وانظر فيه ٦١-٦٣.

(٥) انظر (في جمالية الكلمة ٢١ و٢٨-٣٠ و٣٥-٤٤ و٦٣ وما بعدها) وكشاف اصطلاحات الفنون ٣/٥٤٥-٥٥٠.

(٦) انظر (في جمالية الكلمة ٣٠-٣٤ و٤٥-٥٥).

(٧) انظر التقابل الجمالي ١٣ و٦٦ – ٦٩ و٩٢-٩٣.

الحواس إلى العقل، من الحس الإدراكي إلى التجريد؛ ومن الانطباع والتذوق الانفعالي إلى الحدس العقلي والمعرفة الموضوعية[١]... وبناء عليه استعملنا مصطلح (جمالية التعبير) نسبة إلى التجربة الجمالية في الأدب والفن، والنقد والبلاغة.

وتتخذ جمالية التعبير طبيعة خاصة تبعاً للوظيفة والهدف اللذين يرتبطان بالواقع والمجتمع وعلم الأخلاق والفكر والأدب والنقد من جهة بالأجناس التعبيرية؛ فناً ونقداً؛ أدباً وفلسفة؛ من جهة أخرى. ومن ثم ترتبط التجربة الجمالية بعلم الجمال[٢]، في حرصها على استلهام الذوق والحس المرهف، والبداهة الحاضرة؛ وتغتني باستدعاء الثقافة والتجربة والخبرة على الصعيدين الفردي والجماعي.

ومن ثم فقد تتخذ التجربة الجمالية في الشعر اتجاهات لا تماثلها في النثر؛ وتأخذ مسارب وصفات في جنس نثري غيرها في الجنس الآخر؛ وإن تداخلت فيها الصفات والأحكام والمعايير. فالخطابة – مثلاً – غير الوصايا؛ والرسائل... وهي تحتاج إلى الانفعال العاطفي الفطري القائم على الطبع، بمثل ما تحتاج إلى الانفعال الموجه، وما يختزنه الخطيب من تجارب ودربة وحنكة[٣] وبلاغة تبعاً للحال والمقام؛ إذ يتخير الألفاظ الألفاظ حسب الحاجة؛ ما يجعل للخطابة بهاءً ورونقاً وجاذبية. فالخطابة – إذن – فن الإقناع والتأثير استناداً إلى «مقدمات مقبولة أو مظنونة من شخص مُعْتَقَدٍ فيه، والغرض منها ترغيب الناس فيما ينفعهم من أمور معاشهم ومعادهم»[٤]، وهي – فضلاً فضلاً عن هذا – عند الإمام (عليه السلام) «جامعة لأوجه البلاغة، واضحة المقاصد، تكثر فيها الكلم الجوامع/ الحكم»[٥].

(١) انظر معنى الجمال ٣٩-٤٥ و ٦٦-٦٧ و٧٥.

(٢) انظر معنى الجمال ٣٩.

(٣) انظر البيان والتبيين ١/ ٢٧٢-٢٧٤.

(٤) التعريفات ١٣٤ وانظر المعجم الفلسفي ١/ ٥٣١.

(٥) انظر تاريخ الأدب العربي/ فروخ ١/ ٣٠٩.

والخُطْبة – في اللغة – مفرد، والجمع خُطَب؛ والخُطْبَة مصدر الخطيب، وخَطَب يَخْطُب خَطَابة، والخطابة اسم للكلام الذي يتكلم فيه الخطيب، لجمهور ما للإثارة والإقناع(١).

وإذا كان للخطابة أنواع فلها أساليب لغوية وبلاغية قد تميز عدداً منها بمثل ما تميز الخطباء الذين عرفوا بالفصاحة والبلاغة منذ العصر الجاهلي والإسلامي(٢)، حتى يومنا هذا.

ويعد الأسلوب التقابلي أسلوباً جمالياً بلاغياً ونقدياً يميز بعض الخطباء؛ إذ جاءت خطابتهم وفق نَسْج متواتر في إطاره، ومنهم الإمام (علي – عليه السلام)(٣). وهذا الأسلوب يعتمد جملة من المفاهيم المشتركة نقدياً وبلاغياً وأدبياً، وكل مفهوم أو مصطلح يؤدي الوظيفة الخاصة به، وقد تتبدل هذه الوظيفة تبعاً للزمان والمكان والمقام؛ وتبعاً للانزياح الدلالي في الموضوع والمعنى.

وكنا قد تبنينا رؤىً جماليةً نقدية وبلاغية في كتابنا (التقابل الجمالي في النص القرآني)(٤) انتهت إلى تعريف ماهيته، مفيدين فيه مما قَدّمه النقاد البلاغيون والجماليون من تعاريف له ولما اتصل به، ونسوق عدداً منها للتوضيح، وللمناسبة التي نحن بصددها. فالتقابل مرتبط بمصطلح المقابلة، والطباق؛ والتجنيس والمساواة.. وقيل: إنه التضاد البلاغي، وهو جزء من أجزاء التقابل: حيث «يوضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الآخر، وضعاً متلائماً... وإذا كان حقيقة الطباق مقابلة الشيء بما هو على قَدْره، ومن وَفَّقه سُمّي المتضادان إذا تقابلا ولاءم أحدهما في الوضع الآخر

(١) لسان العرب – خطب وانظر العصر الإسلامي ١٠٦ و٤٠٥.

(٢) انظر البيان والتبيين ٢٣١/١-٢٣٨ و٢٤١ و٢٥٧ و٢٩٢ – ٢٩٤ – ٣٠٥ وفيه صفحة ٣٠٦-٣١٨ ذكر للخطباء، وانظر العصر الإسلامي ١٠٦ و١٢١ و ٤٠٥.

(٣) انظر العصر الإسلامي ١٢٦-١٢٨.

(٤) انظر التقابل الجمالي ٧٦.

متطابقين»[١] «ويجري مجرى المطابقة تخالف وضع الألفاظ في وضع المعاني ولنسبة بعضها من بعض»[٢]. «وأنواع المقابلات تتشعب... وليس يشترط تحاذي عبارتي المعنيين المتقابلين في طرفي الكلام في الرتبة، وإذا أمكن تقابلهما فهو أحسن»[٣] «وجهات التقابل أربعة: جهة الإضافة... وجهة التضاد... وجهة الغنية والعَدَم... وجهة السلب والإيجاب...»[٤].

ونرى – كذلك – أن التضاد إخراج «القول غير مخرج العادة، مثل القلب، والحذف والزيادة والنقصان... وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل»[٥].

وهذا يوافق على نحو كبير ما انتهى إليه ابن رشيق، إذ قال: «المقابلة مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم... وهي تتصرف في أنواع كثيرة؛ وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب... ويأتي في الموافق بما يوافقه؛ وفي المخالف بما يخالفه. وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد...»[٦].

ولـمّا أَفَدْنا من الباحثين العرب القدامى (كالزركشي) ومن المحدثين؛ أمثال (محمّد مفتاح)[٧]؛ إذ توسَّعوا في مفهوم التقابل فاشتمل على المتوافق تشاكلاً في جملة أو أكثر، أكثر، وعلى المتباين المخالف طباقاً وجناساً ومقابلة؛ ائتلافاً واختلافاً توسعنا في مفهوم التقابل الجمالي مصطلحاً وعناصر وتقنيات ليصبح منهجاً نقرأ بوساطته أي نص أدبي؛ ونحلل مكوناته الخارجية والداخلية. فالتقابل الجمالي لدينا هو «**بنية تقابلية لغوية بلاغية إيقاعية نَسَقية على سبيل المحاذاة – غالباً – وهي تجسد بنية نقدية فنية**

---

(١) منهاج البلغاء ٤٨ وانظر فيه ١٣٨-١٤٠.

(٢) السابق ٥١.

(٣) السابق ٥٢.

(٤) السابق ١٣٧ وانظر فيه ٥٩-٦١ وفي المعجم الفلسفي ١/٣١٨-٣٢٠.

(٥) انظر التقابل الجمالي ٧٦.

(٦) العمدة ٢/١٥/ وانظر (نقد الشعر ١٥٣ وكتاب الصناعتين ٣٨٣ و٣٨٥ ولسان العرب – قبل).

(٧) انظر التقابل الجمالي ٧٧-٨٩.

جمالية تستند إلى علاقة المواجهة والتناسب والتماسك في جملتين أو أكثر على جهة الائتلاف أو الاختلاف»[١].

فإذا كان عدد من المحدثين قد قَصَر المقابلة على شيئين على سبيل التضاد[٢] فإننا رأينا غير ذلك، ورحم الله الإمام (عليه السلام) حين قال: «لولا أنَّ الكلام يُعَاد لنَفِد»[٣] وقال: «البلاغة إيضاحُ المُلْتبِسات، وكَشْفُ عَوَارِ الجَهالاتِ بأَسْهل ما يكون يكون من العبارات»[٤].

وهكذا نرى أن التجربة الجمالية لمفهوم التقابل الجمالي تجسد الوعي النقدي البلاغي بطرائقها وغنى ملامحها الفنية، وتمتزج بالحِسّ الصادق الواجب توافره لدى الدارس، مع ذوق مرهف؛ وطبع مؤاتٍ متيقظ وحذر ينبثق من تجربة طويلة ممتزجة بتجارب الآخرين، وعارفة للوظائف والأهداف المتوخاة، تجربة تنفتح على القديم والحديث على السواء؛ وعلى الواقع والماضي بروح النقد الموضوعي...

ولعل هذا يدفعنا إلى الدخول في رحاب (نهج البلاغة) لنعيش في الظلال الوارفة لعدد من خطب الإمام وأقواله بما تعبر عنه من شفافية مسؤولة؛ وثقافة واسعة، وموروث لغوي وفكري وأدبي واجتماعي وديني وسياسي وعسكري و... ندر لشخصيات كثيرة؛ فضلاً عما يتميز به من تقنيات النقد الفني والأدبي للإبداع الذي ورثه عن أسلافه.

ولا شيء أدل عليه من خبر مشهور يتعلق بالشاعر أبي مِحْجَن الثَّقَفي؛ إذ سأل الخليفة عمر الإمامَ علياً «مَنْ أَشْعَرُ الناس؟! قال: الذي أَحْسن الوَصْف، وأَحْكم الرَّصْف، وقال الحق. قال: من هو؟! قال: أبو مِحْجن في قوله: لا تَسْألي النَّاسَ عن مَالي وكَثْرَتِهِ»[٥].

(١) التقابل الجمالي ٩٠.

(٢) انظر الخطابة (أصولها، تاريخها...) ٢٩-٣٠.

(٣) كتاب الصناعتين ٢١٧.

(٤) كتاب الصناعتين ٦٣.

(٥) انظر (أبو محجن الثقفي/ حياته وشعره) ١٧٠.

فهذا الخبر التاريخي النقدي يكشف رؤية الإمام في اتخاذ أحكامه المستندة إلى مادة وموقف، والتعبير عنها بلغة جمالية محكمة قائمة على الازدواج والتوازن، «ومن تمام حسن الرصف أن يخرج الكلام مخرجاً يكون له فيه طلاوة...»(١). وقد أبرز روح التجربة الذاتية بروح النقد الفني الذي يعبر عن امتزاج العاطفة بالعقل.

ولست أرتاب لحظة واحدة في أن بعض ما جاء في (نهج البلاغة) قد وُضع على لسان الإمام علي (عليه السلام) وهو براء منه، ولكني أميل إلى أن (الشريف الرضي) – وهو مَنْ روى (نهج البلاغة) وسمّاه بهذا الاسم(٢) – سعى جاهداً إلى تنخل ما لا يتوافق في أسلوبه ولغته مع أسلوب الإمام ولغته – والكمال لله وحده –. وأرى أنه روى لنا خطباً عديدة صحيحة ومقابلتها بما ورد منها في المصادر القديمة(٣)، واشتهرت بنسبتها للإمام لدى القدماء(٤)؛ وقد أخذنا بذلك، وتوقفنا عند الخطب التي عنيت بشؤون الدولة والرَّعِيَّة وإرشاد الناس إلى اتباع مبادئ الدين الحنيف، والأخذ بأيديهم إلى مراتب الفلاح والنجاح.

٢ – في رحاب نهج البلاغة ولغته:

ليس من طبيعة هذا البحث الخوض في حياة الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) وسيرته(٥)؛ أو التنازع حول خلافته للنبي الكريم(١) أو توثيق (نهج البلاغة)

(١) كتاب الصناعتين ١٨٧ وانظر فيه ١٧٩-١٨٦.

(٢) انظر العصر الإسلامي ١٢٨.

(٣) انظر الكامل للمبرد – مثلاً – ١٠٢٤/٢ والعقد الفريد ١١٦/١ و٣٦٦/٢ ومروج الذهب ٤٣١/٢-٤٣٢.

(٤) حفظ له الناس «أربع مئة خطبة [ونيفاً وثمانين] خطبة يوردها على البديهة؛ وتداول الناس ذلك قولاً وعملاً» عن (مروج الذهب ٤٣١/٢).

(٥) هو علي بن أبي طالب (واسم أبيه عبد مناف) بن عبد المطلب واسمه شيبة بن هاشم... وُلِد بمكة (٢٣ ق.هـ/ ق.هـ/ ٦٠٠م) ويكنى (أبا تُراب). ورَبِي في حِجْر النبيّ الكريم؛ ولم يفارقه، وهو أول المسلمين من الصبيان، وكان بيده اللواء في أكثر معارك المسلمين. وكان النبي قد آخاه في المدينة المنوَّرة يوم الهجرة؛ وعرف بأنه أحد كتبه الوحي، ومواثيق النبي. «ووُلّي الخلافة بعد مقتل عثمان بن عفان سنة /٣٥هـ/ ... وأقام بالكوفة دارِ خلافته إلى أن قتله عبد الرحمن بن مُلْجَم المُرَادي غِيْلة» في (١٧ رمضان ٤٠هـ/ ٦٦١م)، انظر (الأعلام

ونسبته لأن المنهج يلزمنا الابتعاد عن ذلك كله ويدفعنا إلى التوقف عند التجربة الجمالية لعدد من خطب (نهج البلاغة) بما تجسده من روح التجربة الذاتية والاجتماعية والأدبية المحمولة على انفعالات عاطفية فطرية تتذوق عناصر الجمال الفني المعبر عن الموضوع الفكري والحدث الاجتماعي؛ والعقيدة الدينية و.... بمزج واعٍ لهذه الانفعالات بالمجال الإدراكي الذهني.. أي إن الإدراك الحسي يتحرر من العاطفة الذاتية ليصبح تصورات حُرَّة بأسلوب جمالي طريف يستند إلى جملة من العناصر الجمالية كالمساواة والتوازن والطباق والجناس والتمثيل... والازدواج والرصف الحسن الذي يقع عند السامع الموقع الحسن، فيصل إلى التأثير والإقناع ولاسيما حين يستخدم الصور الموضحة؛ والمناسبة؛ ويقدّم البرهان الذي يدعم المضمون... وكل ذلك في صميم جمالية التقابل بجناحيها (التضاد والتشاكل)[(٢)].

وفي هذا المقام نرى أن (نهج البلاغة) بفنونه التي اشتمل عليها عامة وبخطبة الغالبة على مادته خاصة كان يعبر عن مبادئ الدين الحنيف؛ وإقامة الحق والعدل، والتمسك بإقامة مجتمع تجمعه عقيدة واحدة تزيل كل النزاعات والنزعات من النفوس... لذلك فهو يدعو إلى تحمل المسؤولية الدينية والسياسية والاجتماعية، والحرص على حماية

٤/٢٩٥ -٢٩٦ وتاريخ الطبري ١٤٧/٥ والكامل للمبرد ٨٥٨/٢ و١١١٨/٣-١١١٩ ومروج الذهب ٣٥٨/٢-٣٥٩ والعقد الفريد ٣١٠/٤-٣٦١ وتاريخ الخلفاء ١٦٦-١٦٥ وكتاب الصناعتين ٤٩٨ وفن الخطابة (حاوي ١٢٤-١٢٥) وتاريخ الأدب العربي (فروخ ٣٠٧/١-٣٠٨).

(١) الإمام علي ابن عم رسول الله وزوج ابنته (السيدة فاطمة الزهراء) (الكامل ٦٤٩/٢) وكان يرى أنه أحق بالخلافة من أبي بكر (ﷺ) (نهج البلاغة ١٥٧/٢ و١٧٢، والعقد الفريد ٣٨٥/٢٨) فتلكأ بالبيعة بعد اجتماع سقيفة بني ساعدة؛ ثم قرر مبايعته ودعا أبا بكر و«جمع بني هاشم عنده؛ فقام فحمد الله وأثنى عليه بما هو أهله، ثم قال: أما بعد؛ فإنه لم يمنعنا من أن نبايعك يا أبا بكر إنكارٌ لفضيلتك، ولا نفاسة عليك بخير ساقه الله إليك، ولكنا كنا نرى أن لنا في هذا الأمر حقاً، فاستبددتم به علينا....» ثم بايعه بالعشية، إذ مضى إليه فبايعه، فاستحسن الناس فعله قائلين: «أصبت وأحسنت» انظر تاريخ الطبري ٢٠٨/٣-٢٠٩ وانظر العقد الفريد ٣١٠/٤-٣١١.

(٢) انظر التقابل الجمالي ١٥٦ (التضاد) و١٧٦ (التشاكل).

حقوق الرعية، ومن ثم وقف خطيباً فيها يحثها على التناصف، واتباع الحق. ولما آلت إليه الخلافة خاطب المسلمين بعدة خطب تجمع في طياتها النصيحة الدينية والاجتماعية؛ والخلقية والسياسة لإقامة مجتمع الأمان والعدل والمساواة[١] ومما خاطب به أصحابه بصِفّين قوله[٢]: «أما بعد فقد جعل الله – سبحانه – لي عليكم حقاً بولاية أَمْركم؛ ولكم عليَّ من الحقّ مِثْلُ الَّذي لي عليكم، فالحَقُّ أَوْسعُ الأشياءِ في التَّواصُفِ، وأضْيَقُها في التَّناصُفِ، لا يَجري لأَحدٍ إلا جَرى عليه؛ ولا يَجْري عليه إلا جرىَ له»[٣].

فموضوع الخطبة ينصب على الحقوق المتبادلة بين الراعي والرعية، وتغمره عاطفة الدين والإيمان وتوجهه عَقيدة محكمة لإبراز الحقائق من دون حَيْف؛ فلا يظلم حق الراعي أو أي أحد من الرعية.... ويسوق ذلك بروح الحب والمودة الصادقة وبأسلوب سلس واضح قائم على الجمل القصيرة المتتابعة والمتدفقة؛ وكأن العبارات يأخذ بعضها برقاب بعض ولاسيما حين اعتمد أسلوباً جمالياً تقابلياً لافتاً للانتباه[٤]، أسلوباً ينسكب بعفوية طَبْعِه وصفاء سليقته التي جُبل عليها ونَمَّتها تجربته ونشأته وكثرة الفتن التي حدثت في خلافته، منذ بيعته حتى صِفّين[٥]. والخطبة متوسطة الطول، وهجم فيها على موضوعه بعد عبارة التخلص (أما بعد....

ولعل هذه الخطبة المثيرة الأسلوب وأمثالها هي التي دفعتني إلى الوقوف عند الخطب التي تركزت على العلاقة بينه وبين الرعية وعلى سياسة الدولة والشؤون الاجتماعية؛ –

---

(١) انظر نهج البلاغة (محمّد عبده) ٢/٧٩ – ٨٠ و٨٦ وانظر التعريفات ١٨٢ والعقد الفريد ٢/١١٣ و١٢٠.

(٢) نهج البلاغة (محمّد عبده) ٢/١٩٨ وهي في تصنيف نهج البلاغة ٢/٩٣٢.

(٣) التواصف: أن يصف كل امرئ الآخر بما يريد. التناصف: أن ينصف المرء الآخر في الوصف.

(٤) انظر – مثلاً – نهج البلاغة (محمّد عبده) ١/١٩٤ و١٩٧ و٢٠٠ و٢١٣ و٢١٦ و ٢٢١ و٢٢٩ و٢/١٤ و١٦، وتاريخ الأدب العربي (فروخ ١/٣٠٩).

(٥) انظر – مثلاً – الكامل للمبرد ٣/١٠٧٧-١١٢٠ ومروج الذهب ٢/٣٦٢-٤٣٠ والعقد الفريد ٢/٣٨٨ و٤/٣١٣ – ٣٤٤.

غالباً – واتسمت بجمالية التقابل وما اختزنته من جماليات التقسيم والتوازن والتناسب، والاستدراج والحجة والبرهان....

واللافت في هذا المقام خطبة أخرى قصيرة حاول فيها التنصُّلَ من البَيْعة بالخلافة؛ فقام خطيباً فيمَنْ دعوه إلى البيعة بعد مقتل الخليفة عثمان بن عفان فقال: «دَعُوني والتمسوا غَيْري فإنَّا مُسْتقبلون أَمْراً له وجوهٌ وألوان؛ لا تقوم له القُلُوبُ، ولا تَثْبُتُ عليه العقول... ولعلي أَسْمَعُكم وأَطوعكُم لمن وَلَّيْتموهُ أَمْركم، وأَنا لكم وزيراً خَيْرٌ لكُم منّي أميراً»[(١)].

وكان الإمام (عليه السلام) يصدر عقدياً وفكرياً؛ وتصرفاً عن المبادئ القرآنية والاقتداء بسيرة المصطفى وسنته، فهو ثمرة شجرته، كما قال[(٢)]. وعاش ثورة راقية نبيلة على كل صعيد من أجل اتباع أوامر الدين وتجنب نواهيه... وناضل من أجل وحدة الأمة وتحقيق العدالة الاجتماعية بين الناس. فهو لا يرى غير سلطة الدين الحق؛ وعلى الراعي والرعية الامتثال ولا يرى الالتزام بغير نصوص القرآن الكريم[(٣)] وسنة المصطفى؛ وما قرّ من آراء صحيحة للصحابة يقاس عليها[(٤)]. فإن لم يجد نصّاً لجأ إلى الاجتهاد والقياس، وإقامة الاعتبار للواقع... فهَمُّهُ الأَصيل إقامةُ العَدْلِ والحق والتمسك بالمبادئ السامية، فيرى أن «إحْقاقَ الحقّ وإقامةَ العَدْلِ واجِبٌ إلهي، فلا يصح أن يقف المسلم تجاه الظلم وقفة المتفرج»[(٥)].

ولا يملّ الإمام (عليه السلام) من الحث على ذلك والانقياد إلى طاعة الله في كل ما دعا إليه من أوامر ونواهٍ، فالمسلمون سواسية في ذلك طاعة ومعصية، سواء كانوا

(١) نهج البلاغة (محمد عبده) ١٨١/١ وانظر الكامل للمبرد ٤٢٢/١-٤٢٤.
(٢) انظر نهج البلاغة (محمد عبده) ١١٦/١، الكامل للمبرد ٢٧٠/١ و٣٩٥ والعقد الفريد ٢٢٩/٢ و٢٣٩ و٣٧٠.
(٣) انظر مثلاً (نهج البلاغة/ محمد عبده – ٩٠/٢ و٩٤ و١٠٢ و١٠٩) وانظر الكامل للمبرد ٥٢٤/٢.
(٤) انظر مثلاً (نهج البلاغة / محمد عبده – ٩٩/٢ و ١٠٠ و١١٥ وطبقات الفقهاء ٢٩).
(٥) تصنيف نهج البلاغة ٨٤٠/٢.

أغنياء أم فقراء؛ وهي الفيصل[1]. ومما قاله: «فلا تكفوا عن مقالة بحق، أو مشورة بعدل، فإني لست في نَفْسي بفَوْقِ أن أخطئ، ولا آمَنُ ذلك من فِعْلي إلا أن يكفي الله من نفسي ما هو أَملك به مني؛ فإنما أنا وأنتم عبيدٌ مملوكون لربٍّ، ولا رَبَّ غَيْرُهُ»[2].

ولا يسعني في هذا المقام إلا الانتقال إلى الإشارة المكثفة للغة الإمام وأسلوبه، وهو القائل: «ما رأيْتُ بليغاً قَطُّ إلا وله في القول إيجاز»[3] بيد أن البلاغة نفسها تقتضي الإطناب وفق عدد من الخطب التي طالت في (نهج البلاغة) إطالة ملموسة، ودخلت فيها الموضوعات الدينية بالسياسية والاجتماعية[4]... وعالجت موضوعات شتى من الجهاد إلى الفتنة؛ إلى النصيحة والإرشاد والوعظ؛ وكأن الخطيب قد لبس عباءة الواعظ الزاهد....

وإذا كان الاستطراد والتنوع سمة لخطبه الطويلة فإنها لم تفتقد أسلوب التقابل الجمالي بلغة مكثفة تميل إلى الوضوح والمباشرة؛ من دون الابتعاد عن الصور البلاغية التقليدية الموروثة.

ولذا فلغة الخطابة في (نهج البلاغة) تهدف بذاتها الواضحة، والدقيقة إلى ما تهدف إليه لغة الخطابة الموروثة والمعاصرة إلى التأثير[5] والإقناع في أي نوع من أنواع الخطابة؛ وتعتمد التقاليد الفنية المعروفة في التعبير عن الواقع والفكر الجديد للدعوة الإسلامية

(١) انظر – مثلاً – (نهج البلاغة/ محمّد عبده – ٢/ ٩٠ و٦٥ والتعريفات ٣٩ وكشاف اصطلاحات الفنون ٢/ ٢١٤).

(٢) تصنيف نهج البلاغة ٢/ ٨٦٧.

(٣) كتاب الصناعتين ١٩٤.

(٤) انظر – مثلاً – نهج البلاغة (محمّد عبده) ٢٠و٢٧ و٣٠ و٦٠ و٦٣ و٦٧ و٧٠ و٧٧ و١٠٩ و١٣٢ – ١٤٧ (الخطبة الغراء) و١٥١–١٥٥ و١٦٠–١٨١ (خطبة الأشباح) و...

(٥) انظر الخطابة (أصولها، تاريخها...) ٢٢ – ٥٣ – ٧٧ وفن الخطابة (الحوفي) ١٦٣ و١٧١ وفن الخطابة (حاوي) ٨–١٠.

وسياقاتها الفنية والأسلوبية، مؤكداً أن لغة الإمام عنيت كذلك بأساليب لغوية وبلاغية لافتة في الاعتماد على البرهان والعلة والتدرج فيهما وفي الخطاب[١] وعرض الأفكار؛ وغزارة الألفاظ والصور، والأسلوب الخطابي المؤثر[٢] دون أن يفقد روح الطبع التي تُنزل اللغة الخطابية تبعاً للانفعال الداخلي، ومتوافقة مع دلالاتها. ولست أبالغ أيضاً إذا قلت: إنها تحاكي لغة القرآن والحديث[٣] في استعمالاتها التي دلَّت على الاتساع والتجدد في الخطابة الدينية (الترغيب والترهيب) والحربية (الجهاد) والسياسية (الفتن) وسياسة الدولة (الحق والعدالة والمساواة)....

وأياً ما يكن الأمر فلغة الخطابة في (نهج البلاغة) جمعت بين العذوبة «والجزالة، والسهولة والرصانة، والسلاسة والنصاعة»[٤] وسلمت من التكلف والتعقيد والغموض وسماجة التراكيب؛ فاتصفت بالبهاء والحسن والرونق فتقبلتها النفوس وارتاحت لها القلوب[٥]. وحينما يستعمل لغة التصوير تزداد الإثارة في النفس والعقل كقوله في خطبة خطبة توجه فيها بالذكر لأهل البصرة، ولاسيما طلحة والزبير؛ منها: «كل واحدٍ منهما يرجو الأمر له ويَعْطِفهُ عليه دون صاحبِه، لا يَمُتّان إلى الله بحَبْلٍ، ولا يمدان إليه بسَبَب؛ كل واحد منهما حامل ضَبٍّ لصاحبه، وعما قليل يُكْشَف قِناعهُ به. والله لئن أصابوا الذي يريدون لَيَنْتَزِعَنَّ هذا نفسَ هذا، وليأتين هذا على هذا...»[٦].

سنترك الآن الحديث عن أسلوب التَعَطُّف (هذا/ هذا) وأسلوب الإرْداف (حَبْل/ سَبَب) وأسلوب الإشارة والإيحاء في الألفاظ والتراكيب ونشدد على لغة التقابل في

(١) انظر فن الخطابة (حاوي) ١٤٩ ونهج البلاغة (محمد عبده/ ٢/٦١-٦٣ و١١٩ – ١٢٦).
(٢) انظر فن الخطابة (حاوي) ١٣٠-١٥٨.
(٣) انظر نهج البلاغة (محمد عبده – ٢ /٦٠-٩٦ و٩٦-٩٧ و ٩٧-٩٩ و١٣٧-١٦٠) على سبيل المثال.
(٤) انظر كتاب الصناعتين ٧١.
(٥) انظر مثلاً (نهج البلاغة/ محمد عبده – ٢/١١٠-١١٤ و١١٥ – ١١٩ و١٣٣ – ١٣٧).
(٦) نهج البلاغة (محمد عبده – ٢ /٣٢ – ٣٣ وانظر فيه – أيضاً – ٣٧-٣٩ و٨٩).

الجملة الواحدة، والجمل المتعددة[1]، فضلاً عما تحمله اللغة التصويرية (حَامِلُ ضَبٍّ) أي الحقد، و(يكشف القناع) أي الزيف والنفاق، أما ألف التثنية فهي تشير إلى طلحة بن عبيد الله والزبير بن العوام[2].

ولا يمتنع في خطب نهج البلاغة استعمال لغة الانزياح استعارة وكناية وتشبيهاً، ومجازاً... وهي لغة لا تدل على الضَّعف عند من يفضلون اللغة الدالة على الحقيقة بألفاظها الناصعة الجزلة... وليس الأمر هكذا عند آخرين ممن يحبذون لغة المجاز والصورة... ونرى أن لكل لغة سماتها الخاصة التي تأخذها من مواقعها وسياقاتها في دلالتها التي تعبر عنها. لذا نجد بين أيدينا لغة جذابة ساحرة تحقق المتعة والفائدة، ويمكن أن ينطبق عليها ما قاله الرسول الكريم حين استمع إلى شعر عمرو بن الأهتم فقال: «إن من البيان لسحراً»[3].

ولعل هذه الوقفة المركزة في رحاب (نهج البلاغة ولغته) وما اشتملت عليه من دواعٍ وأصباب وموضوعات أَثْرت البحث مادة ولغة؛ بمثل ما أثرت أساليبه، وكان القرآن لكريم أعظم مؤثر في أسلوب التقابل الجمالي للخطب التي تناولت الحديث عن الجنة والنار، ومشاهد يوم القيامة، في صميم أسلوب الترغيب والترهيب؛ والائتلاف والاختلاف...

وهذا ينقلنا إلى تناول أشكال التقابل الجمالي في خطبٍ متعددة.

(١) انظر – مثلاً – نهج البلاغة (محمد عبده – ٢/٤١ – ٤٢ و٤٣).

(٢) انظر – أيضاً – فيهما (نهج البلاغة – محمد عبده – ٢/٨٨).

(٣) الجامع الصغير من حديث البشير النذير ١/٣٣١ (حديث رقم ٢٤٥٦) والحديث والخبر في (البيان والتبيين ١/٢٥٥ و ٣٤٩) وانظر كتاب الصناعتين ١٩٨.

٣ – أشكال التقابل الجمالي وتقنياته:

أثبتنا من قبل مفهوم التقابل الجمالي، وذهبنا في كتابنا (التقابل الجمالي في النص القرآني) إلى أنه غدا منهجاً جمالياً نقدياً بلاغياً؛ بإمكان أي باحث جمالي متضلع به أن يجعله وسيلة لتحليل النّصوص الأدبية والنقدية والبلاغية، على أن يكون عارفاً بماهيته وتقنيات عناصره؛ سواء كانت تضاداً أم تشاكلاً أم نسقاً نظيرياً متتالياً[١]. فالتقابل الجمالي في التعبير الأدبي يصدر عن أحكام القيمة التي توافرت من خلال تقنيات النقد والبلاغة وعناصرهما وفق ما تكلم عليه النقاد والبلاغيون[٢] وما اشتملت عليه من وظائف؛ نفسية واجتماعية وفكرية؛ أدبية وفنية... بمعنى أن كثيراً من أساليب البلاغة والنقد غدت أدوات بيد الناقد الجمالي الذي يتبنى هذا المنهج الجامع لها، مثل (المقابلة والتضاد[٣]، الطباق والتجنيس[٤]، الاتفاق والمشاكلة، الائتلاف والاختلاف، الإيجاب والسلب... والوجود والعدم) وهذه تدخل في باب واحد يمكن تسميته (التباين والتوافق) بينما يوازيه باب آخر يغلب عليه المقاربة في الجماليات يمكن تسميته (التماسك والتناسب والانسجام) فضلاً عن باب (التكرار) الذي يبرز لفظاً ومعنى؛ بمثل ما يدخل فيه (التعطُّف)[٥] و(الاحتباك)، أما المساواة والموازاة والموازنة فإنها تدخل في ماهية كل التقنيات والأشكال.

ولذا فأينما طوحت نظرك في خطب (نهج البلاغة) عثرت – غالباً – على ضالتك كخطبة فيه امتازت بحجمها الكبير، وعقدت لها مقدمة ثم تشهداً؛ وثناءً على الرسول ثم جاء فيها: «أما بعد؛ فإني أوصيكم بتقوى الله... فإن تقوى الله دواءُ داءِ

(١) انظر التقابل الجمالي في النص القرآني ٧٤ – ٩٤ و ١٤١ – ١٩٤.

(٢) انظر – مثلاً – التعريفات ٢٥٤ – ٢٥٦ و ٢٧٩ وكشاف اصطلاحات الفنون ٣/٥٤٥ – ٥٥٠ والعمدة ٢/١٥-٢٠... وستأتي الإحالة على مصادرها في تناول طبيعتها في خطب نهج البلاغة التي نقف عليها.

(٣) انظر – مثلاً –العمدة – ٢/٤٨ والمعجم الفلسفي ١/٢٨٥ و ٢٩١ و ٣١٨ – ٣٢٠.

(٤) انظر مثلاً (العمدة – ٢/٤٦ وكتاب البديع ١٣٦ وكتاب الصناعتين ٣٣٩ – ٣٤٠).

(٥) انظر مثلاً كتاب الصناعتين ٤٧٤ والعمدة ١/٣٣٣.

قلوبكم، وبَصَرُ عَمى أَفئدتكم، وشفاءُ مَرَضِ أَجسادكم، وصَلاحُ فسادِ صدوركم...»[١]. ويستطيل الأسلوب التقابلي ويتنوع سَجْعُ جُمَله التي تتسم بالتوازن والموازاة، والإضافة والمجاورة والجناس والطباق، وكل جملة تعانق أختها في وحدة فنية تركيبية تضفي جمالاً ورونقاً وبهاء على السبك، وقد اختزلت دلالات الحق والخير والجمال في جمالية التعبير التقابلي الذي يرسخ حالة الالتذاذ المنقطعة النظير في النفس والفكر... ولو تابعنا النص لرأيناه يعزز عناصر المساواة في التراكيب الجميلة القصيرة ويشدها في ضفيرة متماسكة تقبض على المشاعر، مثل: «ثم إن هذا الإسلام دين الله الذي اصْطفاه لنَفْسِهِ... ووَضَع المِلَلَ برِفْعَتِهِ، وأَهان أعداءَه بكرامتِهِ، وخَذَل مُحَادِّيه بنَصْرِهِ، وهدم أركان الضلالة برُكْنِهِ...»[٢].

فالتقابل الجمالي في سياق الجملة الواحدة، مطابقة[٣] ومشاكلة بين مفردتين الأولى (فِعْل) والثانية (اسم)؛ (وَضَعَ/ برفعته/ أهان – بكرامته...). ثم إن حجم الجملة الثلاثية يسير في نسق ثابت متناغم، قائم على التمثيل [٤] الذي يقرب المعنى من الأفهام، وقد استقر عند سجعة واحدة هي (الهاء) في حالة الإضافة وقد تكررت (٢٧ مرة) حتى قوله الذي استقر عند جمل تعتمد أسلوب السلب والإيجاب[٥] المقدم بلفظ (لا النافية للجنس) والذي تكرر هو الآخر (١٧ مرة) وآخر المقام فيه: «ولا انطفاء لمصباحه ولا مرارة لحلاوته»[٦] فكلمة (لا) نقلت الأسلوب دلالياً من النفي والتضاد إلى الإثبات والمشاكلة والتوافق (لا انطفاء) أي هو مضيء وهذا يناسب المصباح المضيء... بينما لو حذفنا (لا) لانتهى الأمر إلى الطباق، ما يثبت أن الجمالية التقابلية أشد إيحاء،

(١) نهج البلاغة (محمَّد عبده) ١٧٣/٢.

(٢) نهج البلاغة (محمَّد عبده – ١٧٤/٢).

(٣) انظر – مثلاً – (كتاب البديع ٣٦ وكتاب الصناعتين ٣٣٩-٣٤٠ والوساطة ٤٤).

(٤) انظر مثلاً كتاب الصناعتين ٤٥٦.

(٥) المرجع نفسه.

(٦) انظر نهج البلاغة (محمَّد عبده) ١٧٥/٢.

وأعمق أسراراً من أساليب المطابقة، أو نظائرها من المقابلات التضادية البلاغية المعروفة. وفيها يرى النقاد أن المبدع يعتمدها عن وعي وصناعة لمعان «يريد التوفيق بين بعضها وبعض فيأتي بالموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة...»[(١)]. وهذا يدخلنا في صميم مفهوم (الائتلاف والاختلاف)[(٢)] الذي غدا من أهم تقنيات التقابل الجمالي في التعبير. وقد أجادت خطب نهج البلاغة اعتمادها في الوقت الذي دلت فيه على طبع مرهف، وسليقة متوهجة للإمام تترك تأثيرها في المتلقي إمتاعاً ووعياً بالواقع، بما تشتمل عليه من تمثيل[(٣)] واستدراج عقلي؛ وموازاة ومساواة بين ما قبل (إلا) وما بعدها حين يقول: «أيها الناسُ؛ إنما أنتم في هذه الدنيا غَرَضٌ تَنْتَضِل فيه المنايا، مع كُلّ جَرْعةٍ شَرَقٌ؛ وفي كُلّ أَكْلَةٍ غَصَصٌ؛ لا تنالون منها نِعمةً إلا بفراق أُخرى، ولا يُعَمَّر مُعَمَّر منكم يوماً من عُمُرِهِ إلا بَهَدْم آخَر من أَجَلِهِ، ولا تُجَدَّد له زيادةٌ في أَكْلِهِ إلا بنَفادِ ما قبلها من رِزْقِهِ، ولا يُحْيي له أَثَرٌ إلا ماتَ له أَثَرٌ...»[(٤)].

سأترك لباس الواعظ الديني ورغبته في النصيحة التي يتوخى منها بناء الذات الإنسانية في المتلقي، ولن يأسرني تقابل الطباق، أو يأخذني إلى تطلعات الإمام في استخدام السلب والإيجاب (النفي والإثبات) بأسلوب الحصر الذي لا يترك مجالاً لغير دلالة ما يدل عليه... فهو يريد إعادة التوازن الذاتي للمخاطب، وتذكيره بحقيقة الموت، وتجربة الحياة المعيشية فيسرد على مسامعه براهين وأدلة تثبت أنه وديعة مؤقتة، وليس له إلا أن يأخذ بالموجبات التي تجعله تقياً نقياً يلاقي ربه بقلب سليم، ثم يحذره في ختام الخطبة بتحذير يتجاوزه إلى كل سامع وقارئ وفق دلالة الجملة الاسمية المؤكدة «إنَّ عَوازمَ الأُمورِ أَفْضلها، وإنَّ مُحدثاتِها شِرارُها»... أقول: سأترك ذلك كله ولكنني سأقبض

(١) نقد الشعر ١٤١.

(٢) انظر مثلاً (نقد الشعر ٦٩ – ٧٠ و١٥٣-١٥٧ وكشاف اصطلاحات الفنون ١٠٧/١ و٥٧/٢-٦٠).

(٣) انظر العمدة (٢٧٧/١).

(٤) نهج البلاغة (محمد عبده – ٢٨/٢ وأنصاريان ١٩٢ خطبة ١٤٥. وتنتضل: تقع فيه سهام المنايا، وانظر مثلاً مروج الذهب ٤٣٦/٢-٤٣٧.

على هذا الأسلوب التقابلي في تقنية الائتلاف والاختلاف، الاتفاق والتضاد، النفي والإيجاب، .... إنه متتاليات نَسَقية؛ في كل واحد منها طرفان يُرْسيان في النفس نزوعاً مثيراً؛ ويؤرق العقل ليأخذه إلى مشارف اليقين لإدراك حقيقة الموت الأزلي وطبيعة الحياة الفانية. فكل من ينشأ على الحق والخير يكون سعيداً؛ (إن عوازم الأمور أفضلها)، أي الأمور الثابتة على الحق وغير المشكوك فيها.

وهذا النص وأمثاله لا يتوقف عند تقنيات التعالق بين الحالة النفسية والاستدراج التعليلي المنطقي الذي يخدم المفارقة الدلالية؛ وهو استدراج قائم على تكامل لغوي بلاغي بين الأنساق، وسجع يوفر الإيقاع الطريف، مع تكرار بعض العبارات والصور... وذلك كله أحدث التأثير المتوخى في المتلقي، فضلاً عن أسلوب التجنيس[١] الفطري البديع لذوق وقّاد وكلمات عذبة في تداعٍ ذهني يعتمد دلالتين متجاورتين في الأنساق التناظرية المتناسبة[٢]. ومن ثم فالتداعي الذهني التركيبي تضافر مع التداعي الاستبدالي[٣] لألفاظ تدل على تقارب في معانيها (جرعة) تقابل (أكلة) بينما تقابل (شرق) (غصص)، اللهم إذا نسينا التقابل بين الأسلوب[٤] الإنشائي (اتقوا البِدَعَ، والْزَموا المَهْيَعَ)[٥] وبين الأسلوب الخبري (إن عوازم الأمور أفضلها...).

فالتقابل الجمالي التعبيري في باب التوافق والتباين/ الائتلاف والاختلاف لا يستند إلى تقنيات المفارقة من أجل التباين والتضاد المجرد والتفاوت[٦]، وإنما يبحث عن جمالية الفن بروح الرؤى الحقيقية للحق، وإيصالها إلى المتلقي، وليس بوصفها رؤى ضبابية،

(١) انظر – مثلاً – كتاب البديع ٢٥ والتعريفات ٧٤ ونقد الشعر ١٦٢ – ١٦٤ والعمدة ١/٣٢١ و٢/٤–١٤ وكشاف اصطلاحات الفنون ٤/١١ وكتاب الصناعتين ٣٥٣–٣٥٥ والوساطة ٤١–٤٤.

(٢) انظر – مثلاً – كشاف اصطلاحات الفنون ٤/١٧٥ – ١٨٢ و٢٠٥ و٢٠٨ وفن الخطابة (حاوي) ١٥٧.

(٣) انظر معجم النقد الأدبي الحديث ٧٨.

(٤) انظر جمالية الخبر والإنشاء ١٣١–١٣٥.

(٥) نهج البلاغة (محمد عبده) ٢/٢٨. المهيع: الطريق الواضح.

(٦) انظر الوساطة ٦٥.

وخادعة، أو مزيفة... أي إن أسلوب التقابل التعبيري الجمالي في هذا الباب لا يتحدث عن عالمين متناقضين كما يتراءى للوهلة الأولى (عالم الحياة وعالم الفناء/ الموت) وإنما يوحي في أبعاده العميقة بحال الإنسان في الدنيا وموجبات عملية بناء الوجود البناء الأفضل والأحسن، للتخلص من الفساد والقبح والجهل... ومن ثم الفوز بعالم الوجود الدائم في الآخرة وقد حاز صاحبه الراحة والرضا.

ولذلك كله فالنَّسَق اللغوي البلاغي مرتب على ما حَقُّه التقديم في سياق منظم منسق يكتنز القوة المبدعة العاقلة الباحثة عن النجاة من الاضطراب والقلق و... ومن ثم التطهر من الشرور والرذائل والفساد...

ولعل هذا كله ما يميز خطب الإمام بمثل ما يميزها أسلوب البناء النسقي التقابلي المطرز بالحسن والبهاء في حلة متساوقة متناسبة؛ ومنسجمة ومتناغمة تحقق وحدة النص وتماسكه...

ولعل الحديث عن الانسجام الذي يعني تدفّق الكلام كالماء السلس عذوبة ورقة وصفاء[١] يتصل بتناول الترتيب وما حقه الأولية في نسق الجمل وسياقاتها. وهذا يعانق لدى الإمام التماسك والتناسب[٢] والتوازن والموازاة[٣] والمساواة والوضوح، والابتعاد عن التفاوت والفساد والمعاظلة[٤]، والغموض والتعقيد[٥]. فالإمام يحرص على البيان الأصيل الأصيل الناصع البريق، الحسن المأخذ كما ورثه من أسلافه[٦]، ويعبر به عن مشاعره

(١) انظر كشاف اصطلاحات الفنون ٢/٤١١-٤١٢.

(٢) انظر المعجم الفلسفي ١/٣٣٨ و٢/٤٤٠.

(٣) انظر – مثلاً – العمدة – ٢/١٩-٢٢ وكشاف اصطلاحات الفنون ٤/٣٧٦-٣٧ و٣٨٥-٣٨٦ والمعجم الفلسفي ٢/٤٣٧.

(٤) انظر (لسان العرب – عظل)، المعاظلة أن يركب الكلام بعضه بعضاً.

(٥) عاب كثير من القدامى العرب صفة التعقيد والغموض في الكلام؛ والترتيب المتعسف؛ انظر مثلاً (لسان العرب العرب – عظل/ والوساطة ٩٨ و٤١٧).

(٦) انظر الوساطة ١٨-١٩ و٤١٢-٤١٤.

وأفكاره ومقاصده وتجاربه، وأحداث واقعه وتصوراته... فتراه محمولاً — فضلاً عن ذلك — على أسلوب التقابل الجمالي المفعم بالإثارة، وتنوع العبارات؛ وتقسيمها، وتفريعها في فواصل متدرجة ومثيرة القوام؛ ما يجعلها تترك في المتلقي تأثيراً متصاعداً من المتعة؛ وتحدث في فكره تساؤلات تثري معرفته ومنهجه؛ أياً كان نوع الخطبة وموضوعها. ويمكن للباحث اختيار بعض الأنساق التي تثبت حب الإمام لمن يخاطبهم، فيحرص على نصيحتهم؛ والتزود من الدنيا للآخرة إذ ليس بين الجنة والنار إلا مفارقة الحياة؛ ومنها «فتَزوّدوا في الدنيا من الدنيا ما تُحْرِزُون به أَنفسَكُم غداً؛ فاتّقى عَبْدٌ رَبَّهُ، نصح نَفْسَه، قدم ثَوْبَتَهُ؛ وغلبَ شَهْوتَهُ. فإنَّ أَجَلَهُ مَسْتورٌ عنه، وأَمَلَهُ خادِعٌ له... حتى تنجمَ مَنِيَّتُهُ عليه؛ أغفل ما يكون عنها. فيا لها حَسْرَةً!! على ذي غَفْلَةٍ أن يكون عمرُهُ عليه حجَّةً، وأَنْ تُؤَدِّيَهُ أيامُهُ إلى شِقْوةٍ»[1].

ويكفي المرء هذا المقطع من الخطبة التي تعبر عما قلناه؛ على الرغم من حجمها الطويل، ومثلها الخطبة الموسومة بالغَرَّاء؛ وهي سِفْر من النصائح المتفرعة بعضها عن بعض، والمتدرجة برهاناً وعللاً من الذات إلى الجماعة؛ إلى الأمم السابقة، وهل «ينتظر أَهْلُ بَضَاضةِ الشَّباب إلا حَوانِيَ الهَرَم، وأَهْلُ غَضَارةِ الصّحة إلا نوازلَ السَّقَم» «أَوَلسْتُمْ أَبناءَ القوم والآباءَ؛ وإخوانَهم والأقرباءَ؟! تَحْتَذُون أَمْثِلَتهم وتَرْكَبون قِدَّتَهُم». ثم تراه يتحدث عن خَلْق الإنسان وكيف استوى متأثراً بالنص القرآني محتذياً حذوه ومنه «أَمْ هذا الذي أَنْشأَهُ في ظُلُمات الأَرْحام... ثم منَحهُ قلباً حافظاً ولساناً لافظاً وبصراً لاحظاً؛ ليفهَمَ مُعْتَبِراً ويقصّر مُزْدَجراً، حتى إذا قام اعتِدالُهُ واسْتوى مِثالُهُ نَفَر مُسْتكبِراً، وخَبَط سَادِراً؟»[2].

---

(١) نهج البلاغة (محمد عبده) ١١١/١ والخطبة في نهج البلاغة (أنصاريان ٨١ برقم ٨٢).

(٢) انظر نهج البلاغة (محمد عبده) على ترتيب المقبوسات في الصفحات المثبتة فيه ١/١/١٣٩ و١٤٠ و١٤٣. البضاضة: رقة الجلد ونعومته كناية عن الدعة والنعمة والصحة. السقم: الضعف والمرض. قِدَّتهم: طريقتهم، أي تسيرون على سبيلهم من دون انحراف. الخبط: ضرب البعير الأرض بيديه لا يتقي شيئاً. السادر: المتحير، وغير المبالي...

تأمل معي لغة الأسلوب التقابلي وأنساقها الأسلوبية المتدفقة؛ وتعدد الوظائف النفسية والخلقية والدينية والاجتماعية التي تحرص عليها، ثم تأمل الحالة التي كان الإمام يبني عليها موقفه ثم خطبته... ثم لاحظ معي هذا الانزياح في عناصر الاستبدال التركيبي، وتداعياتها، .... فكل ذلك يفيض طرافة وإمتاعاً؛ ويتنوع طرائق ينتظمها توازن وموازاة وانسجام وتناغم تزيد الإثارة في النفس... ثم إن التماسك الذي يعبر عنه المضمون يتناسب طرداً مع وحدة السياق بين مقطع وآخر، وفق تعدد الاستدراج البرهاني... بل يمكن للباحث أن يرى في (التحميد) ابتكاراً في الهيكل المعماري من داخل البنية الموروثة للخطابة التي خلصت لظاهرة التقليد في مقدمات الخطابة؛ بيد أنه أطال في تفريع التحميد قبل التشهد، ثم اعتمد أسلوب التقابل الجمالي المعتمد على الجمل القصيرة، والجمل المسجوعة والمزدوجة غالباً، إذ قال «الحَمْد للهِ الذي عَلا بحَوْلِهِ، ودَنا بطَوْلِهِ، مانِحِ كلِّ غَنيمةٍ وفَضْلٍ، وكاشِفِ كُلّ عَظيمةٍ وأَزْلٍ؛ أَحْمَدُهُ على عواطف كَرمِهِ، وسوابغ نِعَمِه، وأُوْمِنُ به أَوَّلاً بادياً، وأَسْتهديه قريباً هادياً، وأَسْتعينه قادراً قاهراً، وأَتوكَّلُ عليه كافياً ناصراً. وأَشهَدُ أنَّ مُحَمّداً (صلى الله عليه وآله) عَبْدُهُ ورَسُوْلُه...»[1].

وفي هذا المقام لا يسعني إلا إثبات ما يوحي به هذا التحميد في نسقه المتفرد جمالياً ودلالياً، وكان استعماله معروفاً قبله، بيد أنه أقامه على معيار الإيحاء النفسي الذاتي وقد تميز بإقرار فضل الله الذي لا يجاريه فضل. وكأني به يريد الوصول إلى مستوى الكمال الإلهي بالفضل وإسباغ النعمة عليه باللجوء إلى الفيْض الجمالي المتصف بالتناسب والتناغم، واختيار كل ما يوفّر للخطبة التوثيق الذي يعبر عن الطاعة الإيمانية الكاملة وفاء لرب كريم، وقد استحسن صورة المثول بين يديه (سبحانه) والتوسل له...

(١) نهج البلاغة (محمد عبده) ١/١٣٢. عَلَا بحوله: أي ارتفع عن غيره. دنا بطوله: أي على عظمة جلال الله دنا من عباده، وأحسن إليهم. الأَزْل: الضيق والشدة. العواطف: أي يدنيه منه ويرحمه. السوابغ: النعم كلها تعمّ وتشمل الخلق. أولاً بادياً: أومن بالله بأنه سابق كل شيء في الوجود. قريباً هادياً: قريب من عباده يلبيهم إذا طلبوا هدايته.

ومن يتأمل في بنية الجمل اللغوية يجد غلبة الجملة الفعلية على الاسمية، بل قد غابت هذه عن التحميد، وندرت في المتن على طول الخطبة؛ وكأني به يستفز الإنسان للفعل الصحيح وتصويب ما اعوج من تصرفاته؛ وألا يبقى أسيراً لإغراءات الدنيا، واتباع من انحرف فيها... فالفعل يقتضي حدثاً زمانياً ومكانياً وإرادة، ما جعله يميل إلى أنساق الجملة الفعلية المستندة إلى وحدة فكرية وشعورية تعبر عما يجري في الحياة، ومما ورد في هذا المقام قوله من الخطبة:

«فاتقوا اللهَ تَقِيَّةَ من سَمِع فَخَشَعَ، واقْترفَ فاعْتَرفَ، ووَجِلَ فعَمِل، وحاذَرَ فبادَرَ، وأَيْقن فأَحْسَنَ، وعُبِّر فاعْتَبَر، وحُذِّرَ فَازْدجَر؛ وأَجَابَ فأَنابَ، ورَجَع فتَابَ...»[(١)].

ويعد هذا المقطع موازياً لما سبق في الخطبة أن تحدث عنه؛ من تأثير الدنيا في عشاقها، وقد ضرب الله للناس الأمثال، واختبرهم في دنياهم؛ فإنها كما قال؛ «يُوْنِقُ مَنْظَرُها، ويُوْبِقُ مَخْبَرُها... حتَّى إذا أَنِسَ نَافِرُها واطْمَأنَّ ناكِرُها قَمصَتْ بَأرْجُلها، وقَنَصَتْ بأحْبُلها، وأَقْصَدَتْ بأَسْهُمِها وأعْلَقَتْ المَرْءَ أَوْهاقَ المَنِيَّة... لا تُقْلِع المَنِيَّةُ اخْتِراماً؛ لا يَرْعوي الباقون اجْتِراماً...»[(٢)].

وأرى أن جمالية التعبير التقابلي بكل تقنياته التي تجلَّت في خطب أشرنا إليها من نهج البلاغة – وهي نماذج لخطب أخرى – تؤكد أنها جمالية تمثل روح التناغم الفياض في البحث عن الحقائق الكبرى، والأفكار العظيمة والمتساوقة التي أرساها (نهج البلاغة)... وهي تدفع العقل على الدوام للبحث عن عظمة أسرارها.

ولعلي أكون بما قدّمته قد أنرت جوانب من لذة الانفعال العاطفي الباحث عن التوتر والقلق في صميم أصالة الأفكار الدالة على الوجود الابتكاري في جمالية التعبير التقابلي لخطب نهج البلاغة، وهي تحتاج لوقفات عدة.

---

(١) نهج البلاغة (محمّد عبده) ١/١٣٧. أجاب فأناب: أي أجاب دعوة الله وأطاعه فرجع إليه.

(٢) نهج البلاغة (محمّد عبده) ١/١٣٣-١٣٤. يونق: يُعْجب. يوبق: يهلك. ناكرها: أي الجاهل بالحياة. قمصت بأرجلها: أي كالفرس ضربت الأرض بأرجلها، وأنزل يدي الإنسان منزلة الأرجل من الفرس أو الناقة. قنصت بأحبلها: أي أوقعت من اغترَّ بها. أوهاق المنية: حبالها. لا تقلع: لا تكف. اخترامها: استئصالها للأحياء. لا يرعوي: لا يرجع. اجترام السيئات: القيام بها، وارتكاب الذنوب.

المصادر والمراجع

١ – الأدب البياني في خطب الحروب في نهج البلاغة – نجلاء عبد الحسين عليوي الغزالي – رسالة ماجستير – جامعة الكوفة – إعداد مكتبة الروضة الحيدرية – ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.

٢ – الأعلام – خير الدين الزركلي – دار العلم للملايين – بيروت/ لبنان – ط٧ – ١٩٧٦م.

٣ – بلاغة الكلمة وخصوصية الاستدلال في لغة أمير المؤمنين (عليه السلام) – أ.م.د. فاطمة كريم/ رسن – أيار – ٢٠١٥م.

٤ – البيان والتبيين للجاحظ – تحقيق عبد السلام هارون – دار الفكر – بيروت – ط٤.

٥ – تاريخ الأدب العربي – د. عمر فروخ – دار العلم للملايين – بيروت – ط٣ – ١٩٧٨م.

٦ – تاريخ الخلفاء للإمام السيوطي – تحقيق مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد – مطبعة السعادة بمصر – ط١ – ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م.

٧ – تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك) – لابن جرير الطبري – تحقيق مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم – (ج٣ ط٣) (ج٥ ط٢) – دار المعارف بمصر.

٨ – تصنيف نهج البلاغة – لبيب بيضون – دار المحجة البيضاء / دار الرسول الأكرم – بيروت – ط١ – ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.

٩ – التعريفات – لعلي بن مُحَمَّد الجرجاني (٧٤٠-٨١٦هـ) – حققه إبراهيم الإبياري – دار الكتاب العربي – ط٣ – ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.

١٠ – التقابل الجمالي في النص القرآني – د. حسين جمعة – دار النمير للطباعة والنشر – دمشق – ط١ – ٢٠٠٥م.

١١ – الجامع الصغير من حديث البشير النذير – للإمام السيوطي – حققه مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد – دار خدمات القرآن – القاهرة – د/تا.

١٢ – جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية) – د. حسين جمعة – دار رسلان للطباعة والنشر – دمشق – ط٢ – ٢٠١٣م.

١٣ – جمالية النص النثري في نهج البلاغة – (رسالة دكتوراه في الأدب القديم) – إعداد تامي مجاهد – إشراف أ.د. أحمد مسعود – بغداد – تاريخ المناقشة ٢٠١٧/١/١٢م (الشابكة).

١٤ – الخطابة (أصولها، تاريخها في أزهر عصورها عند العرب) – الإمام مُحَمَّد أبو زهرة – دار الفكر العربي للطبع والنشر – القاهرة – د/تا.
١٥ – الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي – حسين صالح – ٢٠١٠م/ الشابكة.
١٦ – طبقات الفقهاء لأبي إسحق الشيرازي الشافعي – تحقيق إحسان عباس – دار الرائد العربي – ١٩٧٠م.
١٧ – الظواهر الأسلوبية في خطبة الشقشقية – إعداد د. رسول بلادي/ د. مُحَمَّد غفوري فر – بحث من ٢٠ صفحة/ الشابكة.
١٨ – العصر الإسلامي – د. شوقي ضيف – دار المعارف بمصر – ط٣.
١٩ – العقد الفريد – لابن عبد ربه – شرحه ورتبه أحمد أمين/ أحمد الزين/ إبراهيم الإبياري – مطبعة لجنة التأليف والترجمة – القاهرة – ط٣ – ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م.
٢٠ – علم المصطلح (أُسسه النظرية وتطبيقاته العلمية) – علي القاسمي – مكتبة لبنان/ ناشرون – بيروت – ط١ – ٢٠٠٨م.
٢١ – علم المصطلح (مبادئ وتقنيات) – ماري كلوم – ترجمة د. ريما بركة – المنظمة العربية للترجمة – مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – ط١ – ٢٠١٢م.
٢٢ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق – دار الجيل – بيروت –ط٤ – ١٩٧٢م.
٢٣ – فن الخطابة – د. أحمد الحوفي – دار نهضة مصر للطبع – القاهرة – ط٥.
٢٤ – فن الخطابة وتطوره عند العرب – إيليا حاوي – دار الثقافة – بيروت – لبنان – د/تا.
٢٥ – في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية) – د. حسين جمعة – دار رسلان للطباعة والنشر – دمشق – ط٢ – ٢٠١٣م.
٢٦ – الكامل لأبي العباس المبرد – تحقيق د. مُحَمَّد أحمد الدالي – مؤسسة الرسالة – بيروت – ط١ – ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.
٢٧ –كتاب البديع – لابن المعتز – نشره المستشرق أغناطيوس كراتشقوفسكي – دار الحكمة – دمشق – د/تا.
٢٨ –كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري – حققه د. مفيد قميحة – دار الكتب العلمية – ط١ – ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

٢٩ –كشاف اصطلاحات الفنون – التهانوي – وضع حواشيه أحمد حسن بسج – دار الكتب العلمية – بيروت – ط١ – ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.
٣٠ – لسان العرب (اللسان) – لابن منظور – دار صادر – بيروت –
٣١ – أبو محجن الثقفي (حياته وشعره) – دراسة وتحقيق (محمود فاخوري) – منشورات جامعة حلب/ كلية الآداب – حلب – ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.
٣٢ – مدخل إلى نظرية الجمال اللغوي في تفكير الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) – (الشابكة).
٣٣ – مروج الذهب ومعادن الجوهر – للمسعودي – تحقيق مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد – مطبعة السعادة – القاهرة – ط٤ - ١٩٦٤م.
٣٤ – المستويات الجمالية في نهج البلاغة (دراسات في شعرية النثر) – نوفل أبو رغيف – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – العراق – ط١ – ٢٠٠٨م.
٣٥ – المعجم الفلسفي – د. جميل صليبا – دار الكتاب اللبناني/ دار الكتاب المصري – بيروت / القاهرة – ١٩٧٨م.
٣٦ – معجم النقد الأدبي الحديث – مُحَمَّد محيي الدين مينو – دار الثقافة والإعلام – الشارقة – ط١ – ٢٠١٢م.
٣٧ – معنى الجمال (نظرية في الاستطيقا) – ولتر . ت – ستيس – ترجمة إمام عبد الفتاح إمام – المجلس الأعلى للثقافة – مصر – ٢٠٠٠م.
٣٨ – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – حازم القرطاجني – تحقيق مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت – ط٢ – ١٩٨١م.
٣٩ – نقد ا لشعر لقدامة بن جعفر – تحقيق د. عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – د/تا.
٤٠ – نهج البلاغة – تحقيق وتنسيق علي أنصاريان – المستشارية الثقافية الإيرانية بدمشق – دمشق – ط٢ – ١٣ ردب ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.
٤١ – نهج البلاغة – شرح الشيخ مُحَمَّد عبده – دار المعرفة للطباعة والنشر – بيروت – لبنان – د/تا.
٤٢ – الوساطة بين المتنبي وخصومه – للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني – تحقيق مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم / علي مُحَمَّد البجوي – دار القلم – بيروت – لبنان – د/تا.

الاستدارة التشبيهيّة

قراءة في المفهوم والمصطلح والإجراء

د. بثينة سليمان *

الملخّص

الاستدارةُ التشبيهيّة مصطلحٌ حديث ذو أصولٍ مفاهيميّة قديمة في التفكير البلاغيّ والنقديّ، نشأ استخدامه حديثاً في كتب الدراسات الأدبيّة في منتصف القرن العشرين، ثمّ درج استخدامُه في كتب البلاغة التعليميّة. صُنف قديماً في فنّ البديع تحت غير مصطلح كثر تداوله في باب صناعة الشعر ونقدها. ولم يستقرّ المصطلح حديثاً؛ إذ نازعته مصطلحات أخرى جاء معنى الاستدارة قاسماً مشتركاً بينها.

وتعدّ الاستدارة التشبيهيّة إجراءً أسلوبيّاً أو تقنية بلاغيّة تسهم في تشكيل الصورة الشعريّة المشهديّة المطوّلة، أساسها التشبيه، لكنْ بآليّة لغويّة ذات بنية تركيبيّة خاصّة جعلت منها إشكاليّة بارزة. فسعت هذه الدراسة إلى استقصاء المفهوم والمصطلح، وقراءتهما قراءة تحليليّة في محاولة تنقيتهما ممّا شابهما من خلط وتقليد.

الكلمات المفتاحيّة : الاستدارة ، التفريع ، التشبيه ، التصوير .

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة ، بجامعة تشرين .

ابتداء :

يتردّد في النتاج الشعريّ العربيّ منذ القديم نوعٌ من الصور التشبيهيّة المركبّة، نحو قول أبي تمّام :

مَا رَبْعُ مَيَّةَ مَعْمُورًا يُطِيفُ بِهِ   غَيْلَانُ أبْهَى رُبًى مِنْ رَبْعِهَا الخَرِبِ
ولا الخُدودُ وقدْ أُدمِيْنَ مِنْ خَجَلٍ   أَشهى إلى ناظِري مِنْ خدِّها التَّرِبِ[1]

وفيه " يأخذ الشاعر في وصفٍ من الأوصاف فيقول: ما كذا، فينعت شيئاً من الأشياء نعتاً حسناً ثمّ يقول بأفضل من كذا " [2] .

أو هو" أن يصدّر الكلام الأوّل بحرف النفي وهو (ما) وتجعله أصلاً لما تريد ذكره من بعده، ثمّ تأتي بعد ذلك بأفعل التفضيل". [3]

هذا النمط من التشبيه سيكون موضوع هذه الدراسة .

مقدّمة :

لم نجد مصطلح **الاستدارة التشبيهيّة** مستخدماً في مؤلفات البلاغيّين والنقاد القدماء، ولا نجد له أثراً في كتب البلاغة التقعيديّة القديمة، لا في "مفتاح العلوم" للسكاكي، ولا في "الإيضاح في علوم البلاغة" للخطيب القزويني؛ أمّا حديثاً، فنحظى به منتشراً في تضاعيف الدراسات الأدبيّة، وفي كتب البلاغة التعليميّة.

لقد أقدم في القرن العشرين عددٌ من دارسي الأدب على ذكر الاستدارة التشبيهيّة، تحت راية عناوين موضوعات أوسع، كالوصف، والتصوير الفنّي في الشعر. غير أنّ هذه الدراسات ومثيلاتها لم تكن تهدف إلى تأصيل مفهوم مصطلح الاستدارة التشبيهية.

أما توجّه هذا البحث فإنّه يحاول تقديم دراسة تزعم أنّها تروم تقديم مدخل آخر لإعادة قراء (الاستدارة التشبيهيّة) بوصفها اصطلاحاً حديثاً ذا أصل مفهوميّ قديم في التفكير البلاغيّ يشوبه كثير من القلق والاتباع وعدم الدقّة، وبوصفها علامة دالّة نصّيّاً ذات مدلولات منفتحة على تجربة الإبداع وتجربة القراءة معاً .

(١) ديوان أبي تمّام، المجلد الأوّل، ص٥٦-٥٧ .

(٢) قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، ص٤٥٥.

(٣) الطراز: ٣ / ٧٢ .

ونسوّغ لهذا الاتّجاه البحثيّ بأنّ الدراسات السابقة التي سنذكرها في تضاعيف البحث لا تحول دون مسار هذا العمل، ولا تقف سدّاً أمام قراءة الاستدارة التشبيهيّة من مدخل ينصفها، فلا يكتفي بما درج عليه الدارسون؛ بل يحاول استقصاء المفهوم والمصطلح وتنقيتهما ممّا شابهما من خلطٍ وتقليد، ثمّ يروم بيان خصائص الاستدارة من حيث البعد البلاغيّ والمظهر الأسلوبيّ والأثر النقديّ، في سياق عالم النصّ وتجربة المبدع. وربّما كانت هذه الوجهة الإجرائيّة سمة هذا العمل، مع عدم إنكار الفائدة التي تقدمها الدراسات السابقة لدفع المشابهة وإثبات المغايرة قدر المستطاع .

أوّلاً ــ وحدة المفهوم واختلاف المصطلح

يجد القارئ مسمّيات مختلفة لهذا النمط التصويريّ عند القدماء من قبيل: التفريع(١)، النفي والجحود (٢)، التفضيل(٣). جاء معظمها في مجال الإشارة إلى صناعة الشعر ونقده .

أمّا عند الدارسين المحدثين فسيجد مسمّيات متقاربة لهذا النمط، منها: التشبيه الدائري(٤)، الاستدارة التشبيهيّة (٥)، الصورة التشبيهيّة المستديرة (٦) ، الاستدارة (٧) ،

(١) ينظر : ـ الكافي في العروض والقوافي : ١٩٥، وقانون البلاغة في نقد النثر والشعر : ص٤٥٥،وتحرير التحبير في صناعة الشّعر والنثر وبيان إعجاز القرآن : ٣٧٢ ــ ٣٧٣، والطراز : ٧٢/٣، وأنوار الربيع في أنواع البديع: ١١١/٦.

(٢) البديع في البديع في نَقْد الشِّعْر ، ص١٨١ ــ ١٨٢، وتحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص٣٧٣، وخزانة الأدب وغاية الأرب، ص٣٨٥ ـ ٣٨٧ .

(٣) شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، ص٢٨٤ .

(٤) التشبيه الدائريّ في الشعر الجاهليّ (دراسة في الصورة)، ص١٢٦ـ ١٢٨، والطير في الشعر الجاهليّ، ص ١٤٢.

(٥) تطوّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ص١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٦١ .
ـ جماليّات الأسلوب ـ الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ، ص ١٠٠.

(٦) الأبعاد الفنيّة للصورة التشبيهيّة في الشعر الجاهليّ، ص ١٨.

(٧) الأخطل (في سيرته ونفسيّته وشعره) ، ص٥٦١، وينظر: ديوان الأعشى الكبير، الصفحة (غ) من المقدّمة.

التشبيه الاستطرادي[1]، التشبيه الدائري الاستطرادي[2]، التفريع الاستداري ـ الاستدارة الفنية[3]، تشبيه الاستدارة[4]، التشبيه الطويل[5]، صيغة التفضيل [6]. أتى معظمها في في تناول تشكيل الصورة الشعريّة، سواء في كتب البلاغة أو الأدب .

أ ــ في معاجم المصطلحات التخصصيّة وكتب البلاغة التعليميّة :

نجد في (معجم البلاغة العربيّة) للدكتور بدوي طبانة، الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٥م، رصداً للمادّة المعنيّة عند القدماء تحت مسمّياتهم التي جاء على رأسها مصطلح " **التفريع**" [7]. **وفي (معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها) للدكتور أحمد مطلوب**، الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٨١م. نجد مبتغانا تحت مصطلحين عند القدماء أيضاً، الأوّل مصطلح " التفريع "[8]، والثاني مصطلح " النفي " [9]. **وهذا ما سيفصّل فيه البحث.**

ثمّ نجد **في (موسوعة علوم اللغة العربيّة) د. إميل بديع يعقوب**، الجزء الثاني، في طبعته الأولى عام ٢٠٠٦م، الآتي: "**الاسْتِدارة التَّشبيهيّة**: نوع من التشبيه المركَّب يكون بأن يَذكُر الشاعر الـمُشَبَّه والمشبَّه به، ثمّ يترك الأوّل، ويُكثِر من وصف الثاني،

(١) الشعر الجاهليّ منهج في دراسته وتقويمه: ١/ ٣١٨، ٣٢٤ ، ٣٢٦ .
وينظر : ـ الأخطل (في سيرته ونفسيّته وشعره)، ص٥٦١.
ـ في النقد والأدب : ٢ / ١٤٥.١٤٦ .

(٢) علوم البلاغة في القرن العشرين (البيان والبديع)، ص١٠١.

(٣) الروضة الغزليّة في قصائد قديمة، ص٢٠.

(٤) العصر الجاهليّ، ص٢٨٧، ٢٨٨ ، ٣٦٥ .
ـ الأخطل(في سيرته ونفسيّته وشعره)، ص٥٦١.

(٥) تاريخ الشعر العربيّ، ص٩٥.
ـ الصورة الفنيّة في الشعر الجاهليّ في ضوء النقد الحديث، ص١٥٨.

(٦) العصر الجاهليّ : د. شوقي ضيف، ص٢٨٨ ، ٣٦٥ .

(٧) ينظر : ـ معجم البلاغة العربيّة، ص٤٩٢ ـ ٤٩٣.

(٨) معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، ص٣٩٦-٣٩٧.

(٩) ينظر : معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، ص٦٦٢ـ ٦٦٣ .

فيُردفه بتشبيه آخر، فيزيد في تبيان صفات الأوّل. كقول طرفة بن العبد (من الطويل):

كَـأنَّ حُـدوجَ المالكيَّـةِ غُـدْوَةً خَـلايا سـفِينٍ بالنَّواصِـفِ مِـنْ دَدِ
عَدَوليّـةٍ أو مـن سـفينِ ابـنِ يامِـنٍ يجـورُ بهـا المـلّاحُ طـوراً ويَهْتَـدي
يَشُـقُّ حَبـابَ المـاءِ حيزومُهـا بهـا كمـا قسـمَ التُّرْبَ الـمُفائِلُ باليَـدِ

فقد شبّه طرفة هودَجَ المرأة على الجمل بسفينة عظيمة يُديرها الملّاح فتشقّ الماء، ثمّ شقَّها البَحْرُ بِقَسْم اللاعب بالفِئال ترابه قسمين.

ومن الاستدارات التشبيهيّة **الإفاضة** في وصف المشبّه به، ثمّ **العودة** إلى المشبّه، **والمقارنة** بينهما بلمحة موجزة، كما في تشبيه الأخطل عبد الملك بن مروان بالفرات فيضاً وكرماً (من البسيط) :

ومـا الفـراتُ إذا جاشَـتْ حَوالبُـهُ في حافتَيْـهِ ، وفي أوْسـاطه ، العُشَـرُ
وذَعْذَعَتْـه رياحُ الصَّـيفِ، واضْـطَرَبَتْ فـوقَ الجـآجِئ ، مِـنْ آذِيّـهِ غُـدُرُ
مُسْـحَنْفِرٌ مـن جبـال الـرُّوم ، يَسْـتُرُهُ منهـا أكـافيفُ ، فيهـا ، دونَـه ، زَوَرُ
يومـاً **بأَجْـوَدَ** مِنْـه حـين تسـألُهُ ولا بأَجْهَـرَ منـه حـينَ يُجْتَهَـرُ "[1]

نلحظ أنّ مصطلح الاستدارة التشبيهيّة هنا يدلّ على نوعين من التركيب اللغويّ التشبيهيّ - انطلاقاً من الشاهدين اللذين استعان بهما المؤلّف - يختلفان ويأتلفان؛ يختلفان في أنّ أحدهما فقط (الثاني) يبدأ بنفي المبتدأ بـ (ما) خاصّة، ودخول الباء الزائدة على الخبر الذي جاء على هيئة اسم تفضيل حتماً، ويختصّ دلاليّاً أو وظيفيّاً بالإفاضة في وصف المشبّه به، ثمّ الرجوع أو الاستدارة إلى المشبّه، مع مقارنةٍ موجزة بينهما، وهذا لا يتجلّى به شاهد النوع الأوّل. ويأتلفان في أنّ كلاًّ منهما يقوم على الصورة التشبيهيّة، وفي أنّ هذه الصورة التشبيهيّة مطوّلة مركّبة فيها سرد واستفاضة في وصف المشبّه به .

(١) موسوعة علوم اللغة العربيّة ٢ / ٢٣ ـ ٢٤.

من ناحية أخرى تدلّ كلمة (المركّب) الواصفة لهذا التشبيه بنوعيه المذكورين على تداخل عدّة عناصر في صوغ صورة كليّة، وهذه العناصر ليست مفردات لغويّة أو جملاً فقط؛ إذ قد تكون – وهو الأهمّ – عناصر تصويريّة مجازيّة، وعناصر وصفيّة حسيّة أو غير حسيّة، وعناصر دلاليّة، وعناصر رمزيّة ... وأسلوبيّة ... إلخ. وكلّ ما يحيل إليه وصف التركيب من ثراء ومن دلالة على التكوين المتلاحم المتماسك .

ومن كتب البلاغة التعليميّة يطالعنا كتاب (**جماليّات الأسلوب ـ الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ**) **يذكر مؤلفه الدكتور فايز الداية** مصطلح **الاستدارة التشبيهيّة**. وهي التي " تعتمد على شكلٍ لغويّ يبدأ بـ " ما " النافية ويتلوها اسم بمثابة الطرف الآخر "المشبّه به" في الصورة، فتسرد صفاته وهي في ذروة الكمال، ويصل في طرف الاستدارة إلى صيغة " أَفْعَل " التفضيليّة ومعها: المشبّه، ولكنّ الأمر هنا مبنيّ على سلسلة، القسمُ الأوّل منها يبدو فيه من يقارن ويشابه، ثمّ تأتي صيغة التفضيل في القسم الأخير لتتجاوز التشابه إلى إعطاء ما كان في موقع المشبّه مرتبةً أعلى من تلك الصفات المشتركة والخصائص التي ذكرت " (١).

يهتمّ هذا التعريف بتسليط الاهتمام على تثبيت طرفيّ الصورة التشبيهيّة الأساسيّن: المشبّه والمشبّه به، بوصفهما يتنازعان وصفاً مشتركاً أو معنى جامعاً، هو وجه الشبه، غير أنّ ما يميز الاستدارة من التشبيه التقليديّ المألوف أنّ الطرف الثاني (المشبّه به) يسبق ذكره – منفياً – الطرفَ الأوّل (المشبّه)، ثمّ تطرأ عمليّة شبه تصحيحيّة عن طريق التفاف أو استدارة من الأوّل الذي ذُكر لاحقا (المشبّه) إلى الثاني (المشبّه به) الذي ذكر بدءاً، أوعن طريق العودة إلى المشبّه، الذي كان مؤجّل الذكر، وأداة هذه العمليّة أداة لغويّة اشتقاقيّة هي اسم التفضيل، التي تؤدّي ثنائيّة وظيفيّة :إحكام غلق الدائرة بوصفها خبر المبتدأ، وإعطاء المشبّه الذي دخلت عليه مرتبةً أعلى في وجه الشبه المشترك. ونلحظ أنّ هذا التعريف يثبّت طرفي التشبيه الأساسيّين حقاً؛ غير أنّه ينبّه على تبادل المواقع في الرتبة من دون أن يأخذ التشبيه صورة التشبيه

(١) جماليّات الأسلوب ـ الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ، ص١٠٠.

المقلوب، ومن دون أن يشير إلى خصائص تركيبه اللغويّ الاسميّ القائم على حفظ الرتبة بين المبتدأ والخبر.

وفي كتاب (**علوم البلاغة ــ البديع والبيان والمعاني**)[1]: **للدكتور محمَّد أحمد قاسم، والدكتور محيي الدين ديب.** نحظى بمصطلح **"التشبيه الدائريّ (الاستطراديّ)** ـ تعريفه: هو تشبيه يبدأ بـ (ما)، وينتهي بـ (الباء) الداخلة على أفعل التفضيل (أفعل) وغالباً ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للمشبَّه به عادة قد يطول، وقد يقصر، ليعود في النهاية ويفضل المشبّه على المشبّه به. ... وأكثر ما ورد بأربعة أبيات، وقد يرد في أقلّ من أربعة.

وربّما سمي **استطرادياً** لأنّ الشاعر يستطرد فيه إلى تفصيل أجزاء المشبّه به والإحاطة بمناحي الجمال والعظمة فيه ليكون في تفضيل المشبّه عليه إغراق في التعظيم والمفاضلة "

ثمّ يورد من أمثلته أبيات النابغة في النعمان:

فما الفرات إذا هبّ الرياح له ترمي أواذيّه العِبْرَينِ بالزَّبَدِ

يمدّه كلّ وادٍ مترعٍ لَجِبٍ فيه ركامٌ من الينبوت والخَضَدِ

يظلّ من خوفه الملّاح معتصماً بالخيزرانةِ بعدَ الأَيْنِ والنَّجَدِ

يوماً بأجود منه سيب نافلةٍ ولا يحول عطاء اليومِ دون غَدِ

في هذا التعريف تبرز البنية التركيبيّة اللغويّة راسمةً قالب الاستدارة التشبيهيّة، ويُظهر هيئة التشكيل الدائريّة على أنّها عبارة عن مسافة غير ثابتة طولاً وقصراً، تصل المشبّه به بالمشبّه، عن طريق العودة من المشبّه به إلى المشبّه، وفي ذلك تخيُّلٌ لاتساع الدائرة أو ضيقها في البنية التشبيهيّة المقروءة. ويلاحظ أيضاً غلق الدائرة أو قفلها بالربط ببدء

(١) ينظر: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، ص١٨٠ .

الكلام؛ أي يعود إلى تراتبيّة عنصري التشبيه حسب الأصول فالأوّل أصلاً في الذكر هو المشبّه، وقد أتى اسم التفضيل إيذاناً بإغلاق الدائرة التصويريّة .

ويَعدّ هذا التعريف صيغة التفضيل السمة الأساس التي تحيل الصورة إلى رسم دائريّ شكليّاً، ترافقها دلالة على تعظيم المشبّه بدرجة أعلى من المشبّه به على غير الأصول البلاغيّة والتعبيريّة في إجراء صورة المشابهة، أو على خلاف ما هو مألوف من دلالة التشبيه. وكذلك عندما جعل الصفة المشتركة، أو وجه الشبه في المشبّه أقوى وأعلى منها في المشبّه به.

ويضيف هذا التعريف وصفاً آخر يراه المؤلف مرادفاً للدائريّ، وهو **الاستطراديّ** الذي يرى أنّه أتى من التفصيل في ذكر الأجزاء والإحاطة بالأوصاف المناسبة ، بقدر اتساع الدائرة ، قبل أن يختم بالتفضيل .

أمّا في كتاب **علوم البلاغة في القرن العشرين (البيان والبديع) لمؤلفه عمر مصطفاوي**، فنجد أيضاً: **" التشبيه الدائريّ (الاسْتِطْرَاديّ)** :

تعريفه: هُوَ تَشْبيهٌ يَبْدَأُ غَالِبًا بـ " ما " ، ويَنْتَهِي عَلَى الأَغْلَب بـ " البَاء " الدَّاخِلَةِ عَلَى اسْمٍ مِنْ أَسْماءِ التَّفْضِيلِ، وقَدْ يَنْتَهِي بِاسْمِ التَّفْضِيلِ مُجَرَّداً مِنَ البَاء ،ونَادِرًا مَا يَنْتَهِي بِغَيْرِ اسْمِ التَّفْضِيلِ.

وبَيْنَ فَاتِحَةِ هَذَا التَّشْبِيهِ وخَاتِمَتِهِ يَكُونُ المُشَبَّهُ بِهِ مُطَوَّلاً، حِيْثُ يَطْرُقُ فِيهِ الأَدِيبُ غَيْرَ مَعْنًى، ويَرْسُمُ غَيْرَ صُورَة ،إِلَى أَنْ يَسْتَدِيْرَ الأَدِيبُ فَنيّاً، فَيُفَضِّلُ المُشَبَّهَ عَلَى المُشَبَّهِ بهِ، رَغْمَ كُلِّ الاسْتِطْرَادِ والاسْتِرْسَالِ والوَصْفِ العَظِيمِ الَّذِي وَصَفَ المُشَبَّه بِهِ. إِذَنْ فَالتَّشْبِيهُ الاسْتِطْرَادِيّ تَفْصِيلٌ ثُمَّ تَفْضِيل " (١)

يضيف هذا التعربف إشارةً إلى تجليّات أخرى للبنية الاستداريّة، منها أنّ هذا التشبيه قد ينتهي باسم التفضيل مجرداً من الباء، ونادراً ما ينتهي بغير اسم التفضيل. وفيه إلماحٌ إلى إرداف المصطلح بمصطلح آخر يصفه أو يفسّره، وهو مصطلح

(١) علوم البلاغة في القرن العشرين (البيان والبديع)، ص١٠١.

(الاستطراديّ) [1]، على نحو ما وجدنا في كتاب علوم البلاغة السابق، وتجلّى الاستطراد هنا في قطع الكلام الأصل – أصل الصورة – ثمّ التوسّع في جزء من الصورة ذاتها والتفصيل فيه والتطويل والاسترسال، وهذا الجزء هو المشبّه به، ثمّ الرجوع إلى الكلام الأوّل عن طريق صيغة التفضيل. ما أدّى إلى التشكيل الدائريّ الذي يلتقي آخره بأوّله. ويتحكّم مدى الاستطراد في وصف المشبّه به في سعة محيط الدائرة أو ضيقه.

ويبيّن أنّ هذا التطويل الاستطراديّ مبنيّ فنيّاً على التفصيل والتفضيل. لقد تبنّى هذا التعريف وصف العناصر والجزئيات الهندسيّة وبيان مواقعها في تشكيل القالب الاستداريّ الذي تقولبت فيه صورة الاستدارة على مرّ العصور منذ الجاهليّة، بنسب كبيرة وليست تامّة؛ لأنّ الأديب سيتدخل قليلاً لكسر هذا القالب.

ب ـ مفهوم الاستدارة التشبيهيّة عند القدماء :

يمكن للباحث أن يستقري لدى البلاغيّين القدماء مادّة اصطلاحيّة تتداخل مع مفهوم الاستدارة التشبيهيّة وتلتقي معه بنسبٍ كبيرة في أهمّ ملامح هذه البنية التصويريّة، ما يجعل الزعم وارداً؛ بل حاضراً، بأنّها ستفي، لتسليط الضوء على مفهوم الاستدارة التشبيهيّة لدى القدماء من البلاغيّين. علماً أنّ أصحاب البلاغة التقعيديّة قد

(١) الاستطراد في الاصطلاح " هو أن تكون في غرض من أغراض الشعر وتوهم أنّك مستمرّ فيه ، ثمّ تخرج منه إلى غيره لمناسبة بينهما ... ثمّ ترجع إلى الأوّل وتقطع الكلام فيه، فيكون المستطرد به آخر كلامك ، ... فإنّ الاستطراد يشترط فيه الرجوع إلى الكلام الأوّل وقطع الكلام بعد المستطرد به " . موسوعة علوم اللغة العربيّة : د. إميل بديع يعقوب ٢ / ٢٩ ـ ٣٠، وينظر: ـ معجم مصطلحات الأدب، ص١٣ ـ ١٤ .

ـ معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها: ص٧٩ ـ ٨٢ . ومنه " الاستطراد يشترط فيه العود إلى الكلام الأوّل ".

ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص٦٢٨.عرّفه بقوله " وهو أَنْ يُرِيَ الشّاعِرُ أَنَّه في وصف شيءٍ ، وهو إنّما يُرِيدُ غيرَه ، فإنْ قَطَعَ ، أو رَجَعَ إلى ما كان فيه، فذلك استطراد ؛ وإن تمادى، فذلك خروج ، وأَكثرُ النَّاسِ يسمُّونَ الجميع استطراداً ، والصَّواب ما بَيَّنْتُهُ ، ص٦٢٨ .

صنّفوا هذا النوع في قسم البديع، وأشاروا إلى أنّه قد كثر لدى أصحاب البديعيّات [(١)].
نرصد هنا تعريفاتٍ لبلاغيّين قدماء مع مراعاة التسلسل التاريخيّ للمح التطوّر والاختلاف إن وجدا.

١ـ الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) في كتابه (الكافي في العروض والقوافي)[(٢)].
ذكر مصطلح (**التفريع**) ومثّل له بأبيات الأعشى:

مــا رَوْضَــةٌ مــن رياضِ الحَـزْنِ مُعْشِـبَة   خضــراء جــادَ عليهــا مُسْـبِلٌ هَطِـلُ
يضـاحكُ الشـمسَ منهـا كوكـبٌ شَـرِقٌ   مُـــؤَزَّرٌ بعمـــيمِ النَّبْـــتِ مُكْتَهِـــلُ
يومــاً بأطيــبَ منهــا نَشْــرَ رائحــةٍ   ولا بأحســــنَ منهـــا إذْ دنا الأُصُــــلُ

ولم يشفعه بتعليق أو شرح، مكتفياً بما ذكر سابقاً من أنّه واحدٌ " مما يُحْتاجُ إليه وتَجِبُ معرفتُه من صَنْعةِ الشعر". والمهمّ أنّ تعريفه يحتوي على شاهدٍ مناسب للاستدارة التشبيهيّة، ولعلّه الشاهد المفتاح الذي بنى عليه البلاغيّون اللاحقون .

٢ ـ أبو طاهر البغداديّ (ت ٥١٧ هـ) في كتابه (قانون البلاغة في نقد النثر والشعر)[(٣)]. يقول: " وأمّا **التفريعُ**: فهو أنْ يأخذ الشاعرُ في وصفٍ من الأوصاف، فيقول: ما كذا، وينعت شيئاً من الأشياء نعتاً حسناً، ثمّ يقول: بأفعل من كذا "، ومثّل

---

(١) البديعيّات في الأصل قصائد في مدح الرسول الكريم ، تنظم على بحر البسيط ورويّ الميم المكسورة في أكثر الأحيان ، معارضة لبردة البوصيري المشهورة، يشتمل كلّ بيت منها على محسّن بديعيّ أو أكثر، ومن أشهرها بديعيّة صفيّ الدين الحلّيّ، وهي في مئة وخمسة وأربعين بيتاً ، مطلعها :

إنْ جِئْــتَ سَــلْعًا فَسَــلْ عــن جــيرةِ العَلَــمِ   واقــرا الســلامَ علــى عُــرْبٍ بــذي ســلَمِ

وتدلّ البديعيّات على اهتمام كبير بفنون البديع ، وفيها إسراف في الصنعة وتفنّن في إيجاد أنواع بديعيّة جديدة. ازدهرت منذ مطلع القرن السابع الهجريّ ، وكادت تختفي منذ مطلع القرن العشرين الميلاديّ .
ينظر : ـ معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، ص٢٢٤ ـ ٢٢٦ .
ـ معجم مصطلحات الأدب ١/ ٢٩ .

(٢) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، ص١٧٠ ، ١٩٥ .

(٣) ينظر : قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، ص ٨٤، ١٢٧ ، ١٢٨ .

له بأبيات الأعشى السابقة أيضاً، ثمّ عقّبه بشاهد آخر لعبد بني الحسحاس يحتوي على استدارة تشبيهيّة، ويختم بقوله: " وهذا البابُ كثيرٌ في أَشعارهم"، وهو عنده من أقسام البديع. نلحظ أنّ هذا التعريف للتفريع يطابق الاستدارة التشبيهيّة، بدلالة الشواهد التي ساقها.

٣ـ أسامة بن منقذ (ت٥٨٤ هـ) في كتابه (البديع في البديع في نقد الشعر)(١). أطلق عليه مسمّى النفي والجحود. يقول: "اعلمْ أنَّ النفي والجحود قد كثرَ في أشعار العربِ المحدثينَ كقول عَديّ :

وما مخْدَرٌ وَرْدٌ يرشِّحُ شبْلهُ   بخفّان قد أحْمَى جميعَ الموَارِدِ
بأمنعَ منهُ موئِلاً حين تَلْقَه   إذا الحربُ أبدتْ عن خِدام الخرائدِ "

ولعلّه أوّل مَن اختار مصطلح النفي والجحود من بين القدماء الذين وقفنا عندهم، ثمّ أشار إليه اللاحقون، معتمداً في ذلك على خصائص التركيب النحويّ للشواهد الشعريّة التي تبدأ بالنفي وتطابق الاستدارة التشبيهيّة. فالنفي خلاف الإثبات، والجحد والجحود خلاف الإقرار، ويعني إنكار الشيء الظاهر وعدم الإقرار به مع العلم به وظهور الدليل عليه، فجاءت الباء الزائدة في خبر (ما) النافية العاملة عمل ليس، لاشتمال النفي على المبتدأ (اسم ما) وما في حيزه من وصف مطوّل، ولدفع توهّم أنّ الكلام موجب، وللدلالة على توكيد النفي.

٤ ـ ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤ هـ) في كتابه (تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن). ذكر في باب (**التفريع**) وهو عنده من البديع: " والنّوع الآخر من التفريع وهو الذي تقدَّمني الناس باستخراجه وتسميته، إنّما **يتفرّع** منه معنى واحد من **أصل** واحد، إمّا في بيت أو أبيات، وإمّا في جملة من الكلام أو جمل، وهو أن يصدر الشاعر أو المتكلّم كلامه باسم منفيٍّ بـ (ما) خاصّة ثمّ يصف الاسم المنفيّ بمعظم أوصافه اللائقة به إمّا في الحسن أو القبح، ثمّ يجعله أصلاً يفرّع منه معنى في جملة من جارّ

(١) ينظر : البديع في البديع في نقد الشعر، ص١٨١ ـ ١٨٢ .

ومجرور متعلّقة به تعلُّق مدح أو هجاءٍ أو فخرٍ أو نسيب أو غير ذلك، يُفهم من ذلك **مساواة** المذكور بالاسم المنفيّ الموصوف كقول الأعشى ... وقد سمّى بعض المتأخِّرين هذا القسم من التفريع النفي والجحود، لتقدّم حرف نفي على جملته. وأكثر ما يقع الأصل في بيت والتفريع منه في بيت آخر إمّا **قريباً** منه، وإمّا **بعيداً** عنه، وقد يقع منه ما يكون الأصل والفرع معاً في بيت واحد كقول أبي تمّام..."(١)

إنّ الدقّة في شرح التعريف وتحليله تبدو واضحة؛ إذ اشتمل تعريفه على المنظورين اللغويّ (التركيب النحويّ)، والبلاغيّ (دلالة المشابهة) التي عبر عنها بالمساواة في وجه الشبه، إضافة إلى المنظور الأدبيّ (مدح أو هجاء أو نسيب أو وصف)، وحوى التعريف أيضاً إيضاحاً للمسافة غير المحددة قرباً وبعداً بين الطرفين، خارج نطاق البيت الواحد.

والملاحظ أنّ ابن أبي الإصبع لم يسق شاهداً قرآنياً على هذا النوع من التفريع، الذي يوافق الاستدارة التشبيهيّة، على خلاف نهجه في مؤلّفه؛ إذ كان " يتبع ذلك كلّه بالشواهد القرآنيّة والأحاديث النبويّة، ليثبت وجوده في القرآن، ثمّ يتبعه بالشواهد الشعرية"(٢). وهو في هذا يتّفق مع كلّ من أدلى بدلوه في التفريع ذي القالب الاستداريّ التشبيهيّ، ويثبت ما لحظه البحث من خلوّ تعريفاتهم من الشواهد القرآنيّة. لعدم وجود هذا النمط في القرآن الكريم(٣)، على الرغم من كثرته في أشعار الجاهليّين، ووجوده في فنّ النثر وفي الحديث النبويّ، غير أنّ اللافت للنظر أو الغريب عدم تعقيبهم على ذلك أو محاولة تفسيره .

(١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤.

(٢) ينظر : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، مقدّمة المحقّق، ص ٥٧.

(٣) تكثر صيغ التفضيل في القرآن الكريم ، وليس منها صيغة التفضيل المسبوقة بالنفي ودخول الباء الزائدة على اسم التفضيل ، ويكثر أيضاً دخول الباء الزائدة على خبر ليس و ما ، من قبيل قوله تعالى : (أليس اللهُ بكافٍ عبْدَه) [الزمر : ٣٦] ، وقوله : (وما اللهُ بغافلٍ عمّا تَعْمَلون) [البقرة : ٧٤] ، ولكنها لا تحمل معنى المشابهة ولم تُبنَ على مشبه ومشبّه به .

وقد حاول ابن أبي الإصبع أن يستدرك في مؤلّفه " بديع القرآن " [1] ما فاته في " تحرير التحبير"؛ إذ أخذ على نفسه عهداً ألّا يستشهد فيه إلّا بالآيات القرآنيّة، فترك من أبواب تحرير التحبير اثنين وعشرين نوعاً لم يذكرها في بديع القرآن، ومنها " التفريع"؛ وذلك لأنّه لم يجد لها أمثلةً في القرآن الكريم.

٥ ـ شهاب الدين النويريّ (ت ٧٣٣ هـ) في كتابه: (نهاية الأرب في فنون الأدب) في باب التفريع، عرّفه بقوله: " أن **يصدّر** المتكلّم أو الشاعر كلامه باسم منفيّ بـ "ما" خاصّة، **ثمّ** يصفُ المنفيّ بمعظم أوصافه اللائقة به في الحسن أو القبح، **ثم** يجعله **أصلاً يفرّع** منه جملة من جار ومجرور متعلّقة به تعلُّق مدحٍ أو هجاءٍ أو فخرٍ أو نسيبٍ... "[2].

لا ينطلق هذا التعريف من فكرة المشابهة، وإنّما من فكرة البناء اللغويّ، واللافت أنّه أشار إلى أنّ الاسم المنفيّ بـ ما (المشبه به) ـ وهو الفرع في التشبيه ـ ينزّل منزلة الأصل؛ لأنّه شغل وظيفة المبتدأ في الجملة الاسميّة، ثم فرّع منه الخبر (المشبّه).

٦ ـ يحيى بن حمزة العلويّ (ت ٧٤٩ هـ)، في كتابه: (الطراز) [3]. التفريع عنده أحد أصناف البديع ممّا يتعلّق بالفصاحة المعنويّة، ويأتي على وجهين، ويعنينا الوجه الذي عرفه بقوله: " أن يُصَدَّر الكلام الأوّل بحرف نفي وهو (ما) وتجعلُه أصلاً لما تريد ذكرُه من بعدهِ، ثمّ تأتي بعد ذلك بأفعل التفضيل ... "، ويمثّل له بأبيات منها أبيات الأعشى المعروفة، وقول أبي تمّام السابق.

٧ ــ ابن حجّة الحمويّ (ت ٨٣٧ هــ في كتابه (خزانة الأدب وغاية الأرب)[4]. اختار له اسم النفي والجحود نقلاً عن أسامة بن منقذ، وجعله من باب التفريع كسابقيه، وأشار إلى أنّه يفيد المساواة بين الصفات، مستنداً إلى ما ذكره

(١) ينظر: بديع القرآن، ص٩٤،٩٣،٩٢.

(٢) نهاية الأرب في فنون الأدب ٧/ ١٦٠ .

(٣) ينظر : الطراز ٣ / ٤٨،٧٢ .

(٤) ينظر : خزانة الأدب وغاية الأرب ٢ / ٣٨٥ ـ ٣٨٧ .

السابقون. يقول: " هذا النوع أعني التفريع، وهو **ضدّ التأصيل**، هو أن **يصدّر** الشاعر أو المتكلّم كلامه باسم منفيّ، بـ "ما" خاصّة، ثمّ يصف ذلك الاسم المنفيّ بأحسن أوصافه المناسبة للمقام، إمّا في الحسن وإمّا في القبح، ثمّ يجعله أصلاً يفرّع منه جملة، من جارّ ومجرور، **متعلّقة به** تعلّق مدح أو هجاء أو فخر أو نسيب أو غير ذلك، **ثمّ يخبر** عن ذلك الاسم بأفعل التفضيل، فتحصل **المساواة** بين الاسم المجرور بمن وبين الاسم الداخل عليه ما النافية؛ لأنّ حرف النفي قد نفى الأفضليّة. فتبقى المساواة، بيان ذلك أن تقول: ما الزهر إذا بكى الغمام فضحك، بأحسن من أخلاق زيد.

فالمساواة بين الزهر والأخلاق ههنا ثابتة، بالشروط المذكورة، ومن الأمثلة الشعريّة قول الأعشى ....، وقد يجيء الفرع والأصل في بيت واحد، كقول أبي تمّام....، وجدت هذا النوع الذي نحن بصدده أحلى في الأذواق، وأوقع في القلوب، وعلى سننه **مشى أصحاب البديعيّات**."

نجد فيما قدّمه ابن حجّة من شرح تفصيليّ تمكّناً من إدراك أهمّ خصائص هذا الفنّ التركيبيّة والدلاليّة؛ إذ ينطلق من البنية التركيبيّة النحويّة، فهذا اللون مبنيّ على الجملة الاسميّة بمكونيها الأساسيّين: المبتدأ والخبر، ثمّ يأخذ بالحسبان البنية البلاغيّة لهذا التركيب، فموقع المبتدأ – ووظيفته من التركيب الاسميّ – شغله كلّ من المشبّه به بلاغيّاً والمفضَّل عليه نحويّاً، في حين احتلّ موقع الخبر وما بعده كلّ من اسم التفضيل والمشبّه بلاغيّاً والمفضَّل نحويّاً؛ وهكذا صار المشبّه به – لا المشبّه – أصلاً بخلاف العرف البلاغيّ.

فمن المنطلق النحويّ يبدو الأمر منطقيّاً؛ أمّا من المنطلق البلاغيّ فيبدو الأمر غريباً؛ إذ حدث تبادل دلاليّ بين المشبّه والمشبّه به، لكنّه جاء بصيغة تضبطه وتوهم أنّه ليس بغريب، عن طريق النفي الداخل على المبتدأ (المشبّه به)، واختيار اسم التفضيل المسبوق بالباء الزائدة ليكون خبراً منطقيّاً.

أضف إلى ذلك أنّه ينبّه – دلاليّاً – على أنّ كلا المكوّنين (المفضّل عليه والمفضّل، أو المشبّه به والمشبّه) ليسا مفردين أو اسماً مفرداً؛ بل لكلّ منهما أوصاف أو

متعلّقات، وهذه الأوصاف أو المتعلّقات عبارة عن تراكيب لغويّة مقيّدة لكلّ منهما، ومن ثمّ متمّمات معنويّة أو دلاليّة ولا سيّما الثاني الذي غدا بمنزلة الأصل. فالأصل أن يتقدّم المفضّل ذو الصفة الزائدة على المفضّل عليه ذي الصفة الأقلّ. ولمّا حدث تقديم لا على نيّة التأخير[1] اضطرّ المتكلّم إلى استخدام النفي، ففي المثال الذي أورده الأصل أن يقال: أخلاق زيد أحسن من الزهر إذا بكى الغمام فضحك .

٩ ــ السيوطيّ (ت ٩١١ هـ) في كتابه (شرح عقود الجمان في المعاني والبيان)[2]. في باب "علم البديع" نجد مصطلح **التفضيل**: "وهو أن يُنْفَي بـ (ما) أو (لا) دون غيرهما من أدوات النفي عن ذي وصف أفعل تفضيل مناسب لذلك الوصف مُعدًّى بـ (من) إلى ما يراد مدحه أو ذمّه فتحصل **المساواة** بين الاسم المجرور بـ (من) وبين الاسم الداخلة عليه (ما) النافية لأنّها **نفت الأفضليّة** فتبقى المساواة "، ويستشهد ببيتي أبي تمّام السابقين، وبحديثين نبويّين، ثمّ يضيف: " ومنهم من سمّى هذا النوع **النفي والجحد** ، ... ".

لقد اختار السيوطيّ مصطلح التفضيل لا التفريع، نظراً لاختلاف البنية النحويّة والدلاليّة بينهما. وأضاف أنّه يجوز النفي بغير (ما) بالأداة (لا) فقط؛ فكلتاهما عاملتان عمل ليس. وأشار إلى تسميتهم المفهوم نفسه باسمٍ آخر (النفي والجحد).

ومن المفيد الإشارة إلى أنّ مصطلح **التفضيل** عند السيوطيّ يختلف عن مفهوم مصطلح مشابه، جاء في كتاب (حدائق السِّحْر في دقائق الشعر) للوطواط في القرن السادس الهجريّ، تحت مسمّى **تشبيه التفضيل**، يقول الوطواط:" تشبيه التفضيل: وتكون هذه الصنعة بأن يشبّه الشاعر شيئاً بشيء آخر، ثمّ يعود **فيفضّل** المشبه على المشبّه به ..." [3]، غير أنّه لم يأت بشواهد تطابق الاستدارة التشبيهيّة؛ إذ لاتحتوي

(١) ينظر : دلائل الإعجاز ، ص١٠٦ ـ ١٠٧ .

(٢) ينظر : شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، ص٢٨٤ـ ٢٨٥ .

(٣) حدائق السّحْر في دقائق الشعر، ص١٤٨ .

شواهده على البدء بالاسم المبتدأ المنفيّ، والانتهاء باسم التفضيل المسبوق بالباء الزائدة[١]، في حين يأتي المصطلح نفسه (التفضيل) عند السيوطيّ في القرن العاشر الهجريّ، من دون أن إضافة كلمة التشبيه، دالّاً على ترسيمة الاستدارة ودلالتها، على النحو الذي مرّ قبل قليل.

١٠ ــ ابن معصوم المدنيّ (ت ١١٢٠ هـ) في كتابه (أنوار الربيع في أنواع البديع)[٢]. جعله نوعاً من **التفريع** أيضاً، يقول: "وسمّاه بعضهم **النفي والجحود**، وهو أن يأخذ المتكلّم في وصفٍ فيقول: ما كذا، ويصفه بمعظم أوصافه اللائقة به في الحسن والقبح، ثمّ يجعله أصلاً يفرّع منه معنى فيقول: بأفعل من كذا، وهو **المعنى المشهور للتفريع**، وهو **الذي نظمه أصحاب البديعيات**."، ثمّ يذكر من الشواهد أبيات الأعشى السابقة، وشواهد أخرى لشعراء كُثُر، تحمل جميعها رسم الاستدارة التشبيهيّة.

ج ــ مفهوم الاستدارة التشبيهيّة حديثاً من منظور دارسي الأدب العربيّ القديم:

١ـ في مقدّمة ديوان الأعشى الكبير لمحقّقه الدكتور محمّد محمّد حسين، الذي صدر عام ١٩٥٠م، يختار المحقّق مصطلح "الاستدارة"، عندما يقول: " والحديث عن وحدة القصيدة يسلّمنا إلى الحديث عن **الاستدارة**، التي هي صورة من صور **الترابط** الذي يقوم بين الأبيات. والمقصود بالاستدارة هو توالي مجموعة **متلاحمة** من الأبيات تجري على نظام متّسق، يقوم فيه كلّ بيت بنفسه في معناه، ولكن المعنى العام لا يتمّ إلاّ بالبيت الأخير منها. "[٣]

(١) المصدر السابق، ص١٤٨ .

(٢) ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع : ٦ / ١١١ـ ١١٧

(٣) ديوان الأعشى الكبير، الصفحة (غ) من المقدّمة .

يعزّز هذا التعريف ما تنطوي عليه صورة الاستدارة من مهمّة فنيّة وهي الترابط النصّي؛ إذ تقوم على تعدّد الأجزاء المكوِّنة للصورة، وتلاحمها، على نظام واتّساق، وأنّ لكلّ جزء معنًى مستقلاً ومعنى مكمّلاً لسواه كالسلسلة، وأنّ البيت الأخير هو بيت القصيد، والتمامُ به؛ أي يشكّل القفلة وإغلاق الدائرة.

ومن الملاحظ أنّ التسمية عنده هي (الاستدارة) وليست الاستدارة التشبيهيّة، ويبدو أنّها تعني ربط الكلام المطوّل أوّله بآخره، وليس من الضرورة أن يحتوي على التشبيه أو على ترسيمة الاستدارة التشبيهيّة السائدة، ولعلّ ما يؤيّد ذلك أنّ الشواهد التي أتى بها لا يحتوي جميعها على طرفي مشابهة. والاستدارة – من هذا المنطلق – تأتي على أنواع :

ـ نوع يقوم على طرفي جملة أو تركيب نحوي شرطيّ ، يقول : " فمن ذلك مثلاً قوله في مدح إياس بن قَبيصَة الطائيّ:

إذَا أَدْلَجُوا لَيْلَةً والرِّكَا ... بُ خُوصٌ تَخَضْخَضُ أَشْوَالُها

وتَسْمَعُ فيهَا هَبِي وَأقْدَمِي ... ومَرْسُونُ خَيْلٍ وأعْطَالُهَا

ونَهْنَهَ مِنْهُ لَهُ الْوَازِعُو ... نَ حَتَّى إذَا حَانَ إرْسَالُهَا

أجِيلَتْ كمَرِّ ذَنُوبِ القَرَى ... فَأَلْوَى بِمَنْ حَانَ إشْعَالُها

فكلّ بيت من هذه الأبيات يقوم بنفسه، ولكنّ جواب الشرط في البيت الأوّل، لا يجيء إلّا في البيت الأخير، الذي يتمّ به المعنى " [(١)]. ـ ونوع يقوم على بنية المبتدأ والخبر من دون النفي؛ إذ يأتي المبتدأ في أوّل بيت وخبره في آخر بيت، ومن أمثلته قوله "من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب :

فَيَا رُبَّ **نَاعِيَةٍ** مِنْهُمُ ... تَشُدُّ اللِّفَاقَ عَلَيْهَا إزَارَا

(١) ديوان الأعشى الكبير : الصفحة (غ) .

تَنُـــوطُ النَّمِـــيمَ وَتَأْبَى الْغَبُـــو ... قَ مِـــنْ سِـــنَةِ النَّـــوْمِ إلّا نَهَـــارَا
مَلَكْـــت فَعَانَقْتَهَـــا لَيْلَـــةً ... تَـــنُصُّ العُقُـــودَ وَتَـــدْعُو يَسَـــارَا

فخـبر المبتـدأ في البيـت الأوّل (ناعيـة) ، لا يجـيء إلّا في البيـت الأخـير (ملكت...)"(١)

ـ ونوع يحتوي على النمط الذي نحن بصدده ـ الاستدارة التشبيهيّة ـ يقول : "ومنه قوله في مدح هوذة :

"**وَمَـا** **مُجَـاوِرُ** هِيـتٍ إنْ عَرَضْـتَ لَـهُ ... قَـدْ كَـادَ يَسْـمُو إلَى الجُـرْفَيْنِ وَاطَّلَعَـا
يجِـيشُ طُوفَانُـهُ إذْ عَـبَّ مُحْـتَفِلاً ... يَكَـادُ يَعْلُـو رُبَى الجُـرْفَيْن مُطَّلِعَـا
طَابَـتْ لَـهُ الـرِّيحُ فَامْتَـدَّتْ غَوَارِبُـهُ ... تَـرَى حَوَالِيُـهُ مِـنْ مَوْجِـهِ تَرَعَـا
يَوْمًـا بِأَجْـوَدَ مِنْـهُ حِـيْنَ تَسْـأَلُهُ ... إذْ ضَـنَّ ذُو المَـالِ بالإعْطَـاءِ أو خَـدَعَا

فخبر (ما) في البيت الأوّل، لا يجيء إلّا في البيت الأخير. مع أنّ كلّ بيت من هذه المجموعة يقوم بنفسه في تصوير معنى جزئيّ، وقد شُدَّ البيتُ إلى البيت، كم تُشَدُّ اللّبِنَةُ إلى اللبنة، ليتكوّن منها في مجموعها بناء متماسك، هو المعنى الإجمالي." (٢)

فمُسمّى الاستدارة – وليس الاستدارة التشبيهيّة – يطلقه على كلّ كلام مؤلّف من جزأين متلازمين يفتقر أحدهما إلى الآخر، لكنّ الشاعر تصرف فنّياً بأن باعد بين الجزأين بالاستطراد والإفاضة في وصف أحدهما، وهو في الأغلب الجزء الأوّل منهما ذِكْراً، ثمّ يعود بعد ذلك كلّه إلى ربطه بجزئه الآخر؛ فيذكر الجزء الثاني بعد أن يكون السامع قد أوشك على نسيانه.

(١) ديوان الأعشى الكبير : الصفحة (غ) .
(٢) ديوان الأعشى الكبير : الصفحة (غ) و (أ.م) .

ثمّ يتحدّث عن مصطلح **الاستطراد** [1]، الذي يدل فيما يبدو على التباعد بين الجزأين ثمّ العودة إلى التلاحم بينهما، وقد يجمع الشاعر بين الاستطراد والاستدارة بإحدى تجلياتها السابقة عنده. " وهو أسلوب مشهور معروف، جرى عليه الشعراء الجاهليّون في وصف الناقة خاصّة، ولكنهم لم يستعملوه في غيرها إلا نادراً. أمّا الأعشى فقد توسّع في هذا الأسلوب **وجمع بينه وبين الاستدارة في بعض الأحيان**. ومن أوضح الأمثلة على هذا الأسلوب القصيدة (٥٢) في الديوان " [2].

وبالعودة إلى القصيدة المشار إليها[3]، نجد أنّ الجمع بين الاستطراد والاستدارة جاء على النحو الآتي: الأبيات من ٦ -١١، يصف صاحبته (قَتْلَة) فيشبهها بالظبي، ثمّ يسترسل في خياله في وصف الظبي الصغير، ثمّ يصل إلى الأبيات ١٢ - ١٥، ليعود من رحلته الخياليّة ويقول: إنّ هذه الظبية ... تشبه (قتلة)، ولكنّ قتلة تفوقها وصفاً. وبيت القصيد هو البيت الثاني عشر:

ذلك مِنْ أشباهِ قَتْلَةَ أو قَتْلَةُ منهُ سافِراً **أجمَلُ**

لقد أجاد المحقّق الوصف بدقّة، فهنا يلجأ الشاعر إلى الاستطراد من خلال الشرح والتطويل والتفصيل في وصف المشبّه به، ثمّ يتمّه بأحد أشكال الاستدارة؛ إذ يستخدم صيغة التفضيل لكن من غير النفي، والاستدارة فيه أتت من حيث البدء بالمشبّه به

---

(١) ديوان الأعشى الكبير : الصفحة (أ . م) ، يقول المحقّق : " أما الاستطراد ، فالشاعر يخرج فيه عن الموضوع الذي يعالجه لمناسبة عَارضة ، فيمضي في موضوعه الجديد مفصّلاً فيه ، وكأنّه نسي الموضوع الأصيل ، حتّى يعود إليه آخر الأمر ليربط بين الموضوعين .فمن ذلك مثلاً أن يشبه ناقته بثور الوحش، ثمّ يترك الناقة ـ وهي موضوع الحديث ـ ويمضي مع ثور الوحش ، يصوره وقد فاجأه المطر، ثمّ طارده الصياد بكلابه ، فراح يدافع عن نفسه في جرأة ، حتّى ينتصر على الكلاب بعد أن ينال منه الإجهاد، ويعود الشاعر بعد حديثه الطويل عن الثور ، ليربط بينه وبين الناقة ـ وهي موضوع الحديث الأصيل ـ فيقول إنّ ناقته تشبه الثور في تخطّيها لما يعترض طريقها من عقبات وصعاب . "

(٢) ديوان الأعشى الكبير : الصفحة (أ.م) .

(٣) ينظر :ديوان الأعشى الكبير، ص٢٧٥ .

والاستفاضة في وصفه – الفرع الذي نزّله منزلة الأصل – ثمّ العودة إلى المشبه (قتلة) الأصل الذي نزله منزلة الفرع ـ. ليقول: قتلة منه أجمل، فجاء اسم التفضيل (أجمل) خبراً للمبتدأ (قتلة)، وليس خبراً لـ (ما) النافية العاملة عمل ليس – الشكل الآخر من أشكال الاستدارة – ولعلّ الجامع بين الاستدارة والاستطراد أنّ الشاعر إذ يستطرد لا يلبث أن يعود إلى الموضوع الأصل الذي خرج عنه ليربط بين الموضوعين المستطرَد عنه والمستطرد إليه، فيتكون بذلك بناء متماسك ومعنى مجمل، كما تبين في المواقع التي استعانت بالاستطراد لوصف هيئة الاستدارة التشبيهيّة.

ونستخلص من كلامه أنّ كلّ استدارة تشبيهيّة استطراد وليس كلّ استطراد استدارة تشبيهيّة. ومن ناحية أخرى ليست الاستدارات كلّها تشبيهيّة. وبهذا يبدو أنّ محقّق ديوان الأعشى هو **المؤسّس** لمصطلح الاستدارة من دون وصفها بالتشبيهيّة، ومنه أخذ الدارسون بعده.

٢ ـ الدكتور شكري فيصل في كتابه (تطوّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام)(١).

صدر هذا الكتاب عام ١٩٥٩م. يبيّن فيه – تحت عنوان (الأسلوب) في الغزل ـ-انقيادَ الشعراء القدماء إلى التشبيه في الغزل الوصفيّ، "كأنّما التشبيه كان ملاك هذا النوع من الغزل"، ثمّ يميز بين نوعين من التشابيه: التشابيه الموجزة، والتشابيه المطوّلة، يقول: "وآثر عنترة والأعشى أن يلحّا على تشبيه واحد وأن يفصِّلا القول فيه ... "، عبر" التوقّف الطويل عند صورة واحدة ومحاولة الإحاطة بها من كلّ أطرافها ..."، وقد "عُنيا ... بصورة واحدة وقفا عليها كلّ هذه الأبيات، **فاستدارا** من الأصل إلى الصورة، ومضيا في هذه الصورة عرضاً لجوانبها وإلحاحاً عليها، ثمّ عادا بعدُ بكلّ هذه التفاصيل إلى الأصل الذي صدرا عنه .."، وهكذا حوّلا التشبيه، أو انقلب التشبيه عندهما إلى **"استدارة تشبيهيّة"**، وهي عبارة عن "تشبيه واحد هادئ مطمئن يهبه الشاعر كلّ قواه الفنية".

---

(١) ينظر : تطوّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام، ص١٤٦، ١٤٧ ، ١٦١ .

ويعدّ بهذا من أوائل دارسي الأدب المحدثين الذين استخدموا مصطلح الاستدارة ومفهومها بعد محقّق ديوان الأعشى، عندما بيّن أنّ الشاعر **يستدير** من الأصل إلى الصورة المطوّلة، ثمّ يعود إلى الأصل. غير أنّه عدّل المصطلح بإضافة خاصيّة التشبيه إليه، فصار عنده "**الاستدارة التشبيهية**" ، وبذلك يعدّ أوّل من ضبط المصطلح عنوان هذا البحث.

٣ـ الدكتور شوقي ضيف في كتابه (العصر الجاهلي)(١). طبعة عام ١٩٦١م، وقد أثبت في نهاية المقدّمة: (٢٠ من ديسمبر ١٩٦٠م) تاريخ انتهاء التأليف. يذكر في معرض حديثه عن البناء الفنّي في شعر الأعشى بنيةً فنيّة تحت مسمّى "**صيغة التفضيل**" التي تنطبق على صيغة الاستدارة التشبيهيّة على النحو الذي أوضحته التعريفات السابقة، يقول إنّ الأعشى قد أضعف شعره عندما أكثر من استخدام "**صيغة التفضيل**، التي اشتهر بها في شعره، وذلك أنّه حين يبتغي تفضيل شيء على شيء يجعل المفضل عليه مبتدأ منفيّاً بما، ثمّ يسترسل في وصفه، حتّى إذا استوفى ما أراد من الوصف جاء بخبر المبتدأ، على شاكلة قوله في المعلّقة يصف صاحبته وما ينشر من طيبها: **ما روضةٌ ...**"

إنّ إطلاقه "**صيغة التفضيل**" على شواهد من الاستدارة التشبيهيّة يدلّ على أنّ المؤلّف جعل بؤرة الدلالة الفنيّة في هذا النمط التشبيهيّ تأتي من مدلولات صيغة التفضيل التي يتبوّأ فيها ما بعد اسم التفضيل في المشابهة مرتبة أعلى مبنيّة على الفرق الدلالي بين المفضّل والمفضّل عليه في تركيب التفضيل النحويّ؛ لأنّ هذا التفضيل بشقّية يترك للمتكلّم مجالاً للسرد، فيستوفي مايريد من الوصف المفصّل، ثمّ يقفل الدائرة عند الحدّ الذي تكتمل فيه صورته المتخيّلة، والقفلة تكون بخبر المبتدأ؛ أي المشبّه .

ويبين في موضع آخر أنّ من خصائص شعر الأعشى أيضاً كثرة الصور الشعريّة

(١) ينظر : العصر الجاهليّ، ص٣٦٤ ـ ٣٦٥ .

التي تأخذ شكل "**التضمين**" - بمعناه العروضي لا البياني - وهو عند النقاد القدماء "أن يكونَ الفصلُ الأوّلُ مفتَقِراً إلى الفصل الثاني، والبيتُ الأوّل محتاجاً إلى الأخير كقول الشاعر:

كأنَّ القلبَ ليلةَ قيلَ يُغدى ... بليْلى العامريَّةِ أو يُراحُ

قطاةٌ غرَّهَا شَرَكٌ فباتَتْ ... تُجاذِبُهُ وقد عَلِقَ الجَناحُ

فلم يتمّ المعنى في البيت الأوّل حتّى أتمَّه في البيت الثاني، وهو قَبيح ." [1] كما ذكر أبو هلال العسكريّ. أوهو " أَنْ تتعلّق القافيةُ أو لفظةٌ ممّا قبلَها بما بعدَها " [2] عند ابن رشيق، الذي عدّه من عيوب الشعر؛ إذ "كلّما كانت اللّفظة المتعلّقةُ بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً في التضمين ... وربما حالت بين بيتَي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسعُ الكلامُ، وينبسطُ الشاعر في المعاني، ولا يضرّ، ذلك إذا أجاد."[3]

يقول د. شوقي ضيف: " ومن ذلك قوله في قصيدته التي يفخر فيها بتغلُّب شيبان على الفرس في يوم ذي قار :

ولله عَيْنا مَنْ رأى من عِصابةٍ ... أشدَّ على أيدي السُّعاةِ من التي

أَتَتْنا من البَطْحاءِ يَبْرُقُ بيضُها ... وقد رُفعتْ راياتُها فاستقلَّتِ

... وواضح أنّه فصل بين الصلة والموصول في البيتين، وكأنّه لم يعترف بأنّ للبيت الأوّل نهاية يقف عندها. وهذا التضمين في شعره أكثر من أن نمثّل له ،... والمهمّ أنّه يدلّ على انفكاك التعبير عنده "

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، ص٣٦ .

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق، ص٣٢٢. وقد مثّل للتضمين بقول النابغة :

وهم وردوا الجِفَارَ على تَميمٍ ... وهم أصحابُ يوم بُعَاثِ إنّي

شهدتُ لهم مواطنَ صالِحاتٍ ... وثقتُ لهم بحسنِ الظنّ مِنّي

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص٣٢٢ ـ ٣٢٣ .

والنتيجة أنّه لم يستخدم مصطلح الاستدارة التشبيهيّة، إنّما أطلق على مفهومها وشواهدها اسم "**صيغة التفضيل**"، وجعلها من عيوب الشعر إذا كثرت فيه، وصورة من صور ضعف الشاعر. وقد حدّد هذا العيب بوصف دقيق هو " الانفكاك " : الانفكاك عن "صورة الأسلوب الجاهليّ" أولاً، و"انفكاك التعبير" ثانياً ، وقرن بها مفهوم التضمين على سبيل المشابهة في الانفكاك .

ولعلّ المؤلف استوحى فكرة (الانفكاك) من فكرة (التوسّع) عند محقّق ديوان الأعشى الكبير – وقد سبق – عندما ذكر المحقّق أنّ الأعشى توسّع في أسلوب الاستطراد المشهور المعروف لدى الشعراء الجاهليّين، وجمع بينه وبين الاستدارة في بعض الأحيان[(١)].

٤ ـ إيليّا حاوي في كتابيه (الأخطل في سيرته ونفسيّته وشعره)[(٢)] و (في النقد والأدب)[(٣)]. من الكتاب الأوّل الذي صدر عام ١٩٧٩م. نقتبس ما يأتي بالترتيب: "ونقع على كناية كبرى في المقارنة بين **الفرات وكرم** الممدوح، توسّل لها التشبيه الاستطراديّ المتعاظم بذاته في الجزئيّات والأعراض"، "**وهناك التشبيه الاستطراديّ** المأثور منذ الجاهليّة وقد استهله بقوله : وما الفرات .. ثمّ أردف بعد ثلاثة أبيات بالقول: "يوماً ـ بأجوَد منه " – قارناً بين كرم الممدوح وفيضان الفرات – " ،" و ـ **التّشبيه الاستطراديّ**: ... كأنّه امتداد من التّشبيه التّمثيليّ، يتضخّم به الطرف الثاني ويتمدَّد ويتطاول، ليضاعف من الغلوّ بمعنى الطَّرف الأوّل".

وذكره بالمصطلح نفسه (التشبيه الاستطراديّ) في كتابه (في النقد والأدب)، مضيفاً أنّ الشاعر يؤدّي فيه "صورة واقعيّة شاملة للجزئيّات والتفاصيل المتداولة"

لقد اختار المؤلّف هنا مصطلح **التشبيه الاستطراديّ** ليصف به شواهد من الاستدارة التشبيهيّة، وجعله من حقل التشبيه التمثيليّ، وبنية التشبيه التمثيليّ التركيب؛

---

(١) ينظر ديوان الأعشى الكبير : الصفحة (أ.م) ، وينظر ما سبق في هذا البحث.

(٢) ينظر : الأخطل في سيرته ونفسيّته وشعره، ص ١٣٥، ١٣٧ ، ٥٦١.

(٣) ينظر : في النقد والأدب : ٢/ ١٤٥ ـ ١٤٦.

لأنّ جمله" يدخل بعضها في بعض حتّى صارت كأنّها جملة واحدة، ... ثمّ إنّ الشبه منتزع من مجموعها من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض" [١]، وعبّر عن البنية المماثلة فيه بتضخم الطرف الثاني– المشبه به– وتمدّده وتطاوله، إيضاحاً للسعة الدائريّة فيه.

وفي موضع آخر يذكرها بمصطلح (**الاستدارة**) من دون أن يصفها بالتشبيهيّة؛ إذ يصرّح في تضاعيف دراسته التشبيه التمثيليّ في شعر الأخطل بأنّ الاستدارة تعدّ إحدى صيغ الاستطراد مثلها مثل التشبيه التمثيليّ، ويحدّها بقوله: " وربّما توسّل للاستطراد **صيغة الاستدارة**، التي يستهلّها بـ "ما" التي من أخوات "ليس"، معترضاً بين اسمها وخبرها بثلاثة أو أربعة أبيات كما رأينا في تشبيه كرم الممدوح بالفرات أو الحبيبة بالروضة"[٢]

ولعلّ إيليّا حاوي والذين أدخلوا الاستدارة التشبيهيّة مع الاستطراد، تحت مسمّى (التشبيه الاستطراديّ) استمدّوا ذلك من الخصائص المشتركة بين الاستدارة والاستطراد، وهي أنّ الشاعر ينتقل باستخدام هذا التشبيه من مشهد إلى مشهد آخر مستفيضاً ومفصّلاً، حتّى تتكوّن لديه قطعة تصويريّة أو مشهدٌ تصويريٌّ تامٌّ يكتمل عند استدارته راجعاً إلى نقطة البدء أو الطرف الأصل، وتكون هذه الحركة الاستداريّة أداة إحكام وتماسك، ويعدّ أيضاً قطعة من بناء القصيدة وتكوين التجربة بتمامها.

٥ ـ وفي كتاب (الطير في الشعر الجاهليّ) [٣] ومقال (التشبيه الدائريّ في الشعر الجاهليّ ـ دراسة في الصورة) [٤] للدكتور عبد القادر الربّاعي .ابتدأ الباحث مقاله بقوله: "التشبيه الدائريّ مصطلح أطلقه هذا البحث على نمط شعريّ خاصّ وجد في الشعر العربي منذ العصر الجاهليّ "، وفي كتابه نجد أنّ (**التشبيه الدائريّ**) هو" **المشابهة** التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف (ما)

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، ص١٩٤، وينظر: التلخيص في علوم البلاغة، ص٢٧٤.

(٢) الأخطل في سيرته ونفسيّته وشعره ، ص٥٦٢ـ ٥٦٣ .

(٣) ينظر : الطير في الشعر الجاهليّ، ص١٤٢، ١٩٣.

(٤) ينظر : التشبيه الدائريّ في الشعر الجاهليّ ـ دراسة في الصورة، ص١٢٦.

خاصَّةً، وخاتمته إثبات بحرف (الباء) واسم التفضيل الذي على وزن أفعل. وغالباً ما تكون الفاتحة وصفاً للاسم المنفيّ وهو المشبّه به عادة ـ قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسيّة إلى ذلك."

فهو بهذا يتبنّى صياغة مصطلح " التشبيه الدائريّ" ، ويصف بناءه اللغويّ الفنيّ، ويبين أنّه يقوم على المشابهة التي لا تقتصر على كونها بين طرفين، بل قد تكون بين أطراف (أشياء)، في كلّ تصويريّ واحد، له فاتحة منفيّة، وخاتمة مثبتة، ومن اللافت أنّه يدخله في باب التشبيه البلاغيّ، لا في البديع أو سواه، ويوضح ذلك بقوله :" وهكذا فإنّ الأساس الذي جعلنا نعدّ التركيب المبتدئ بـ (ما) والمنتهي بـ (أفعل) **تشبيهاً**، هو المقارنة التي هي شرط أساسيّ لكلّ تصوير ينشأ بين عنصرين أحدهما المشبّه وثانيهما المشبّه به". أمّا اختياره وصف هذا التشبيه بالدائريّ فيعلله بقوله: " إنّ العمل الخاصّ الذي يقوم به الشاعر في هذا التشبيه، وهو **الدوران** من النفي إلى الإثبات، جعلنا نميّزه باسم " **التشبيه الدائري** " ليكون لوناً جديداً من ألوان التشبيه يضاف إلى الألوان الأخرى، كالضمنيّ والبليغ وغيرهما"

٦ـ الدكتور عبدالكريم يعقوب في مقال بعنوان (الروضة الغزليّة في قصائد قديمة)[١]. المنشورة عام ٢٠٠٥م، يقول: "يستعين الأعشى بأسلوب ((**الاستدارة الفنيّة**)) في تشكيل لوحة الروضة الكليّة التي يعرض لها البحث. وهذا الأمر يستدعي وقفة متأنية على هذا الأسلوب التعبيريّ الذي لفّه غير قليل من الغموض، والخلط، والقلق،... تتعدّد مسميات هذا الأسلوب التعبيريّ في كتابات الدارسين المعاصرين؛ منها: التشبيه المدوّر، والدائريّ، والاستداريّ، والاستطراديّ، والمركّب، والتضمين، والاستدارة الفنيّة ."

(١) ينظر : الروضة الغزليّة في قصائد قديمة، ص٢٠ .

ويجري الباحث بعض التعديل للتعريف السائد، ويصوغه على النحو الآتي: "هو الأسلوب الذي يقوم على ((ما)) النافية العاملة عمل (((ليس)) الداخلة على المشبّه به، بكلّ أوصافه وشياته ومظاهره وأبعاده، متبوعاً بخبرها التفضيليّ المتّصل بالباء الزائدة، والمتبوع بالمشبّه؛ بغرض المشابهة والمفاضلة بينهما، لإثبات المساواة بين المشبه والمشبه به، في صفة، أو صفات عدّة، ونفي تفوّق المشبّه به على المشبّه، وتفضيل المشبّه على المشبّه به في بعض الأحيان، خلاف ما جرت به طبيعة التشبيه المعدول المألوف، لا المقلوب."

فالباحث يتبنى هنا مصطلحه الخاصّ " **الاستدارة الفنية** "، اعتماداً على كونها أسلوباً من أساليب التصوير الفنّي في الشعر؛ فقد ركّز في التعريف الذي صاغه على الصورة التشبيهيّة التي تبنى على هذا التركيب الفنّي الخاصّ المغاير للتشبيهات المألوفة.

– وفي نهاية المطاف حول مفهوم الاستدارة التشبيهيّة عند هذا الفريق نخلص بنتيجة مهمّة؛ هي أنّ الاستدارة التشبيهيّة لا تقف على صورة لغويّة واحدة هي تلك التي أشار إليها المحدثون ومعاجمهم الاصطلاحيّة؛ إنّما من الاستدارة كلّ صورة لغويّة أو تركيب لغويّ تشبيهيّ يبنى على البدء بالثاني في الترتيب المنطقيّ ثمّ العودة إلى الأوّل. فهذا الرجوع غير المتوقّع يشكل صدمة في التلقّي أتت من مخالفة التوقّع. ولعلّ عنصر المفاجأة أو مخالفة التوقّع يتحقّق في تلك الأشكال التركيبيّة أكثر من الاستدارة التي حصرها المحدثون بالبدء بالنفي بـ "ما" التي بمعنى ليس ثمّ التفضيل المرفق بالباء الزائدة؛ لأنّ المتلّقي في هذه يُساق إلى ما يتوقع فيظفر به بعد حين؛ إذ إن مجرد ذكر المبتدأ يدفع المتلقي إلى انتظار الخبر، وإن طال انتظاره، غير أنّه يحظى به في نهاية المطاف. ولم تحقّق الصياغة فجوة من المجهول بقدر ما تحقّق فجوة من اتّساع أفق الانتظار الذي قد يستغرق ما يزيد على أربعة أبيات. وهنا تلتقي مفاهيم مصطلحات تداخلت في هذا الحقل كما مرّ، كالاستطراد ، والتشبيه التمثيليّ، وصيغة التفضيل، والتضمين العروضيّ.

ثانياً ــ بلاغة الاستدارة التشبيهيّة وخصائصها الفنيّة

يرى **الدكتور محمّد محمّد حسين محقّق ديوان الأعشى الكبير** أنّ من خصائصها الترابط وتلاحم مجموعة من الأبيات تجري على نظام متّسق " يقوم كلّ بيت فيه بنفسه في معناه ولكنّ المعنى العامّ لا يتمّ إلّا بالبيت الأخير منها ... وهو أسلوب مشوّق يثير السامع، ويبعثه على تتبّع الكلام حتّى يبلغ نهايته ومداه" (١). وفي هذا صدمة جماليّة في التلقّي يتلاعب بوساطتها الشاعر بحال المتلقّي ما يؤدّي إلى اضطراب توقّعاته ريثما يصل إلى بيت القصيد. " والسامع يظلّ متتبعاً للشاعر، معلّقاً انتباهه بما يتوالى من أبيات، حتّى يستريح إلى البيت الأخير، فيقع من نفسه موقع الخاتمة من القصّة المثيرة ". (٢) فالاستدارة قصّة قصيرة مشوّقة تحقّق للمتلقّي مساحةً من أفق الانتظار واسعةً ما بين بدايتها ونهايتها.

ثمّ "إنّ كلّ بيت من هذه المجموعة يقوم بنفسه في تصوير معنى جزئيّ، وقد شُدَّ البيتُ إلى البيت، كما تُشَدُّ الّلبِنَةُ إلى اللبنة، ليتكوّن منها في مجموعها بناء متماسك، هو المعنى الإجمالي" (٣). وفي هذا إشارة إلى ما يحققه هذا الأسلوب من خاصيّة التماسك النصّيّ على مستويي الاتّساق والانسجام ، أو السبك والحبك .

أمّا في قراءة الدكتور **شكري فيصل**، فقد وجد أنّ قيمة التشبيهات المطوّلة – ومنها الاستدارة التشبيهيّة – عند الأعشى وعنترة **أعلى** من قيمة التشابيه الموجزة عند الفريق الآخر الذي يمثله امرؤ القيس وعمرو بن كلثوم (٤). وهذا يعني أنّه جعل قيمة تشبيه الاستدارة قيمة نصّيّة سياقيّة من جهة؛ قد يوفّق الشاعر فيها وقد لا يوفّق. وهي من جهة أخرى ذات قيمة فنيّة خاصّة بوصفها مطوّلة، فتترك للشاعر مجالاً فسيحاً للاسترسال، فيصول بخياله ويجول في عالم المشبّه به، حسبما تحتاج إليه تجربته، ثمّ يقفل راجعاً في نهاية الارتحال – من بعد أن أشبع طموح مخيلته مَغنماً – إلى المشبّه مفضّلاً

(١) ديوان الأعشى الكبير: الصفحة (غ) .

(٢) المصدر السابق، الصفحة (غ) .

(٣) المصدر السابق، الصفحة (غ) و (أ.م) .

(٤) تطوّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام، ص ١٤٧ .

إيّاه على المشبه به زيادة في المبالغة والغلوّ. ومن هنا أوضح أنّ الاستدارة الجيّدة تنجح فيما تقدّمه عل المستويين: الفنّي، والاجتماعيّ.

فمن مآثرها على **المستوى الفنّيّ**(1): أنّها تمكّن الشاعر من التوقّف الطويل عند صورة واحدة ومحاولة الإحاطة بها من كلّ أطرافها، فيتناولها تناولاً هادئاً عميقاً، يغلب عليه الاعتدال والدقة والعمق، بعيداً عن الإسراف والسطحيّة؛ فعنصر الملاحظة فيها أقرب إلى البراعة والتأنّي. ما يعني أنّ تشبيهاً واحداً مطمئناً يهبه الشاعر كلّ قواه الفنيّة، خير من فيضٍ من التشابيه اللاهثة أو المتعبة أو متقاربة الخطو.

إنّ أجزاء الصورة وتفاصيلها كليّة متكاملة، لا جزئية متفرقة؛ ينظر الشاعر من خلالها إلى صلة الموقف بما حوله، وعلاقة كلّ جزئية بالأخرى، ويلح على صلة ما بين هذه الأجزاء أو المواقف أو الأعضاء وبين الصورة الكليّة، ويرمي إلى أنّ " هذه كلّها إنّما تهدف ـ قبل – كلّ شيء – إلى أن تتآلف جميعاً على تصوير الكلّ " ، وتصبح بذلك ذات تأثير **إيحاء** لا تأثير **انطباع** ؛ " وفي **الإيحاء** تعود من القراءة، وفي أعماقك تتمثل صورة، صورة أنت – بما قُدّر لك من سعة أُفق – الذي يجمّل أطرافها ويزيّن جوانبها، وأنت – بما قدّر عليك من تجارب – الذي يملأ تفاصيلها ويلون أجزاءها"، " وفي **الإيحاء** تعيش الصورة التي يراها كلّ قارئ بعينه وقلبه "، في الإيحاء قد نبدأ بالشيء نفسه " لكنّنا لانقف عنده، ونتحرّك منه. ولكنّنا ننطلق، بدفعٍ منه، لنجاوزه دون أن ندع له أن يضرب من بين أيدينا ومن خلفنا بالأسداد ... إنّه يترك لنا هذه الجوانب من حولنا حرّة طليقة نذهب فيها أنّى نشاء .. " .

لقد تبين للباحث أنّ في امتداد الاستدارة واستطالتها مع إحكام بنائها وربط آخرها بأوّلها، ميداناً فسيحاً ليحشد المبدع طاقاته الفنيّة، فيحكم بناء موضوعه، ويتمّه، على نحو يطمئنّ فيه إلى رسالته، أو بلاغه، ذاك الاطمئنان الفنّي النفسيّ الذي يجعله في مأمن من الفقر التخييليّ لدى المتلقّي، ومأمن من الرداءة ،والسقوط الشعريّ .

(1) انظر : تطوّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام، ص ١٦١ ، ١٦٢.

وأمّا جودة الاستدارة على **المستوى الاجتماعيّ**: فيمكننا القول إنّ الباحث قد تنبّه إلى اقتراب الاستدارة ممّا يسمّى الصور البلاغيّة التي نحيا بها؛ أي الأقرب إلى المستوى الاجتماعيّ، وإلى المشاركة الاجتماعيّة، والتداول الاجتماعيّ، ولها وقع في التلقّي الاجتماعيّ غالباً، وليس تعميماً. يقول: إنّ " شعر الوجهة الثانية ينحو نحواً أقرب إلى المشاركة الاجتماعيّة. .... إنّهم لا يحدثوننا عن هذه المحاسن كما رأوها هم، وكما انطبعت في حواسّهم هم .. ولكنّما يعرضون هذه الصور والمحاسن كما يراها الناس **أيضاً**،... إنّ " فاطمة " امرئ القيس تتمثل لنا بالعين التي نظر فيها امرؤ القيس، أما " هريرة " الأعشى فتتمثل لنا بالعين التي نظر فيها الأعشى والتي شاركه فيها كثرة من جيرانها وأصدقائها .. إنّها ... هنا، هذه الإنسانة الجميلة في رأيه وفي رأي مجتمعه من حولها ... ولهذا استجزنا أن نقول، في شيء من التبسيط، ... إنّ الوجهة الثانية تخالطها بعض المظاهر الاجتماعية في بعض جوانبها." [١]

وفي هذا السياق نسجل بعضاً ممّا جاء عنده فيما يخصّ تلقيّ العامّة لفنيّة الصورة الاستداريّة بوصفها مشهداً مكتملاً، في قراءته تجربتي عنترة والأعشى[٢] الأقرب إلى الذوق الاجتماعي العامّ : الفتاة الموصوفة عندهما هي " هذا الكائن الاجتماعيّ الجميل"؛ أي جميلة المظهر والمخبر. تظهر الإعجاب والاستمالة، لا الإثارة والغرائز. وتصوير الأجزاء لا يحجب تشكيل الكلّ " صحيح أنّ أصحابها أشادوا ببعض المفاتن، ووقفوا عند جزئيّة بعينها (طيب الرائحة مثلاً) وقفة طويلة، ولكنّ هذه الوقفة جاءت بعد أن رسموا لنا، أو أوحوا إلينا، بهذا الكلّ... إنّ الأعشى ألحّ على طيب رائحة صاحبته بمثل ما ألحّ عنترة، ومع ذلك فإن هذا الإلحاح لم يكن من أثره في نفوسنا نسيان الكلّ وإهماله، مع الكلّ تحيا هذه الجزئيّة هنا متميزة."، "نعيش مع الكلّ وقد نقف عند أجزاء " وليس العكس.

(١) تطوّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام، ص١٦٢.

(٢) المرجع السابق، ص١٦٣ ـ ١٦٥ .

لقد أولى الباحث عمليّة التلقّي أو القبول لدى القارئ اهتماماً دقيقاً؛ إذ استطاع أن يسبر القالب الفنّيّ اللغويّ الذي تتمتّع به الاستدارة التشبيهيّة؛ ويكتشف خصائصه في مساعدة الشاعر في أن يترك أثر المضمر في نفسه في المتلقيّ المستهدف من إبداعه، أو من رسالته. أضف إلى ذلك الأثر الاجتماعيّ العكسيّ أو المتبادل؛ أي أثر المكوّن النفسيّ الاجتماعيّ في اختيار الشاعر تشكيلَ صورته الشعريّة وفق القالب الاستداريّ المرغوب في الذوق الاجتماعيّ الأدبيّ، فيقوم الشاعر بمراعاة ذلك عند إعادته إلى المتلقّي ابن تلك البيئة الاجتماعيّة التي صدر منها الشاعر أيضاً.

ثمّ إنّ وقوفه عند التلقّي بالإيحاء لا بالانطباع يعدّ إضافة تحليليّة نقديّة لأثر التشكيل الاستداريّ في تعزيز القدرة على الإيحاء الفنّيّ والغنى التخييليّ؛ لأنّ الإيحاء تخيّل من المبدع وتخييل من القارئ؛ إذ يعيد القارئ صوغ الصورة بخياله بعد أن يضيف إليها قبوله. ويتحقق الإيحاء هنا من ارتحال مخيّلة القارئ بين طرفي صورة الاستدارة التشبيهيّة المتباعدين.

بمعنى آخر: إنّ ماهو خارج النصّ؛ أي القارئ المضمر، يعدّ بمنزلة معطى فنّي مؤثّر في تكوين النصّ، ثمّ يعود النصّ بعد تكوينه إلى خارج النصّ؛ أي إلى القارئ المتحقّق / المتلقّي الفعليّ، في عمليّة التلقّي والقبول. فإذا تحقّقت هذه المعادلة بإتقان كُتب للشاعر النجاح في مهمّته الفنيّة. لقد أنجز المؤلّف عملاً تحليليّاً عميقاً لمفهوم الاستدارة التشبيهيّة وطاقاتها التعبيريّة – قدّمه بلغة مبسطة – اهتمّ فيه بسيكولوجيّة التلقّي بمقدار اهتمامه بسيكولوجية الإبداع.

وفي معرض حديث **الدكتور شوقي ضيف**(١) عن (مظاهر التجديد في الشعر القديم) يرى أنّ المنشئ الأوّل لهذا الفنّ ومخترعه البارع هو الشاعر الجاهليّ، ومثاله النابغة الذبيانيّ في لوحته: (فما الفرات إذا هبّ الرياح له ...)، " دائماً يحاول النابغة أن **يخترع** مثل هذه الصورة ليدلّ على **براعته**" ، فقد عمد إلى تفصيل صورة الفرات

(١) ينظر : العصر الجاهليّ، ص٣٦٥،٣٦٤،٣٤٨،٢٨٨.

(المشبّه به)، " حتّى يبرزها وحتّى يُظهر مقدرته الفنيّة في دقة التصوير"، وغايته من إبرازها الإقناع والتأثير في النعمان بن المنذر (المشبّه)، فالنابغة شعريّاً -كزهير - يتمكّن من **إحكام** بناء هذه الصورة الاستداريّة، وكان بناؤها اللغويّ عنده طيّعاً للإيجاز والمتانة بما يناسب مذهبه الشعريّ أو الفنيّ.

أمّا لوحة الأعشى، فهي أيضاً صورة عن أسلوبه الشعريّ الذي يمتاز " بكثرة قصائده الطويلة، كما يمتاز بكثرة **تصرّفه** في فنون الشعر من مديح وهجاء وفخر ووصف وخمر وغزل ... "، ومن صور تصرفه على سبيل المثال أنّه في الغزل " لا يقف طويلاً عند الأطلال صنيع غيره من الجاهليين، بل يأخذ في وصف صاحبته ووصف عواطفه نحوها".

ولعلّ هذا المعنى هو ما جعل د. شوقي ضيف يقول إن "الأسلوب عند الأعشى **ينفكّ** قليلاً عن صورة الأسلوب الجاهليّ، ولذلك مظهر واضح هو أنّنا نفتقد عنده الأبيات المفردة التي تدور في الحكم والأمثال، وكأنّما لم تكن لديه مقدرة زهير والنابغة في التركيز وحشد المعاني في الألفاظ القليلة"، وحدّ الانفكاك هنا أنّه ينفكّ عن صورة الأسلوب الجاهليّ والعرف الفنّي السائد في الجاهليّة، ويتحرّر منه، لينشئ أسلوبه الخاصّ المناسب لصدقه الفنّي، والسبب هو أنّ الصورة تشبيهيّة مبنية على جملة اسميّة باعدت بين المبتدأ وخبره بعدد من الأبيات بهدف " تفصيل الصورة ... في دقّة التصوير" فصار بالإمكان وصفه بـ " انفكاك التعبير".

ومن هنا كان أثره في التجديد واضحاً؛ فهو يختلف عن الجاهليّين بسهولة " ألفاظه أو في خفّة أوزانه وجمال أنغامه وألحانه." ولهذا السبب كثرت عنده الصور الشعريّة المطوّلة التي تأخذ شكل "الاستدارة ـ صيغة التفضيل" و "التضمين" كما مرّ.

لقد استطاع د. ضيف أن يقرأ فاعليّة الاستدارة التشبيهيّة في ضوء مقولة لكلّ مقام مقال، وأن يفهمها في ضوء سياقيها النصّي والاجتماعيّ، مراعياً العلاقة الجدليّة بين عناصر العمليّة الاتّصاليّة: المبدع والنصّ والمتلقّي، فيتلمّس ما تنطوي عليه الاستدارة التشبيهيّة من طاقة في الإيجاز والتكثيف وإحكام البناء من جهة، ومن طاقة في

الإسهاب والسرد والقصّ من جهة ثانية. فالنابغة الذبياني أحكم بناء الاستدارة بفضل مذهبه الفنّي فأجاد، والأعشى انفكّ عن تقليد النابغة قليلاً بفضل خصوصيّة مذهبه الفنّيّ فأجاد أيضاً.

نستنتج أنّ د. ضيف قد استشف للاستدارة التشبيهيّة خاصيّتين متغايرتين، الأولى تتجلّى في القدرة على السرد والقصّ والإسهاب، فيطوعها الشاعر الذي يذهب هذا المذهب الفنّي إذا احتاج (الأعشى). والثانية القدرة على التكثيف والإيجاز وحشد المعاني وإحكامها، فتغدو أداة طيعة عند شعراء هذا الاتجاه (النابغة).

أمّا **إيليّا حاوي**[1] ـ في سياق حديثه عن **وسائل التجسيد** في شعر الأخطل المدحيّ – فيذكر من هذه الوسائل استدارة تشبيهيّة مدحيّة، تحت اسم التشبيه الاستطراديّ، حذا فيها الأخطل حذو النابغة الذبيانيّ: " وقد استهله بقوله : **وما الفرات** .. ثمّ أردف بعد ثلاثة أبيات بالقول : " **يوماً ـ بأجود منه**" ـ قارناً بين كرم الممدوح وفيضان الفرات " ، وقد استخلص إيليّا حاوي ما تنطوي عليه هذه الوسيلة البلاغيّة من خصائص كالسعة الدائريّة التي عبر عنها بـ تضخم الطرف الثاني – المشبّه به – وتمدّده وتطاوله، وجعل هذه الآليّة البنائيّة ذات هدف تعبيريّ أساس هو الالتفاف بها وبطاقاتها التي رسخت في الذهن إلى الطرف الأوّل – المشبه – ليضاعف من الغلوّ بمعناه، فيبدو مقنعاً للمتلقيّ ومؤثراً فيه، بسبب المنطقيّة المتخيّلة المبنيّة على تضافر الجزئيّات والتفاصيل الواقعيّة المتداولة، ولكنّها قد تقلّل من شأن الشاعريّة إذا أغرق الشاعر في استغلال طبيعتها .

يرى أنّ هذا النوع من التشبيه مثله مثل التشبيه التمثيليّ **يخبو فيه وهج الإبداع**، عندما يتّخذ الشاعر من ميزة التدقيق والتفصيل والتجزيء وسيلةً للشرح الذي يَنْزع منزع الوضوح النّثري لسطوع المقابلة فيه ولتقيُّدها بقيود الواقع، ما يوهم بالغلوّ الواضح أحياناً، فيتضاءل قَدْرُه الفنّي، ويقلّل من مستوى الشعريّة، ويضاعف من "رضوخ النزعة

(١) ينظر : ـــ الأخطل (في سيرته ونفسيّته): ١٣٥،١٣٧،٥٥٨ ـــ ٥٦٣. وفي النقد والأدب : ٢ / ١٣٠،١٤٥،١٤٦.

الوصفيّة حيث يستمدُّ الشاعر قدرته على **الإقناع** من استحضار **التفاصيل التي لا يحفل بها الشعر الخالق**"؛ لأنّ "نزعة التفصيل والتدقيق لا تزال تنمّ على رغبة في إيهام القارئ والاستحواذ على لبّه بالشرح والتفسير، **وهما أسلوبان ساقطان في الشعر**".

يبدو أنّ اعتراضه ليس على إقناع القارئ والاستحواذ على لبّه؛ بل الاعتراض على طريقة الإقناع بالتفاصيل والجزئيّات والشرح والقرائن الواقعيّة المبذولة له بذاتها على أديم المظاهر في الوجود، التي ينزلّها الشاعر منزلة الإقناع بالبيّنات والبراهين، في باب الجدل والنقاش، وينزّلها المؤلّف منزلة النثر في الشرح والتفسير، فيغدو الشاعر بذلك كمن يغرّر بالقارئ. وكأنّ حال المؤلّف تقول إنّ الشاعر يستطيع بحسب مقدرته أن يستغلّ طبيعة التشبيه ذاتها، ولا سيّما التشبيه التمثيليّ – وشبيهه الاستدارة التشبيهيّة – في توصيل رسالته الشعريّة، إلى الشريحة التي يرغب، وليس من الضرورة أن يتبع للإقناع أساليب الجدل والبراهين المنطقيّة. فلربّما استطاع بالتشبيه أن يقنع أكثر، ولعلّ هذا ما نستشفه من تنبّهه إلى "أنّ طبيعة التشبيه ذاتها تتبدّل بالنسبة إلى قدرة الخلق عند الشعراء، وعند الشاعر ذاته بين لحظة وأخرى"، ما يعني أنّه ينقل رأي المذهب الشعريّ السائد عند القدماء ويقيس عليه تجربة الاستدارة التشبيهيّة عند الأخطل، فمعيار **الشعر الخالق** عند القدماء أن يستحوذ على لبّ القارئ عن طريق التكثيف والإيحاء وليس التفصيل والشرح.

ثمّ إنّ من طبيعة هذا التشبيه أن " يتضخّم به الطرف الثاني ويتمدّد ويتطاول، ليضاعف من الغلوّ بمعنى الطرف الأوّل"، وهذا ما يجعله متداخلاً مع (الاستطراد) و(التشبيه التمثيليّ) الشائعَين عند الشعراء العَفويين غير المتمرسين أو غير الحاذقين في صنعة الشعر." ومن البيّن أنّ هذا الضرب من التشبيه يشيع في البدائيين الشديدي الانفعال والذين **يعجزون** عن النفاذ في انفعالهم، فيطفرون به طفرة **إلى الخارج**، يوسعونه شرحاً وتفصيلاً وحشداً واكتظاظاً، حتّى يتعاظم أمره وينعكس منه على الطرف الأوّل.

وقد تردّد عليه في المعاني الجليلة التي سعى بها إلى السُّموّ عن مستويات المعاني المألوفة، ليَحْشد للمَعْنى حَشْده كُلَّهُ ويوفي إلى أقصى غايته وذروته بالنسبة إلى قدرة الشاعر عصرئذ."

وعن البدائيّة التي تستسيغ التشبيهات المطولة ومنها الاستدارة التشبيهيّة، يقول: "إنّ **النَّفس البدائيّة** تطبع أسلوب شاعرها بطبائعها، وهي نفسٌ مشوَّشة لا سياق دائماً، مُوَحّداً لها، ممّا اعترى أسلوب الشاعر بمثل ما عريت به نفسه"، من خلال "تعظيم الأحداث والإلمام بالجزئيّات والأعراض" فيتعاظم بذاته ويتنامى في **الجزئيّات والأعراض**. على نحو أقرب إلى السرد والوصف والنثريّة. مشيراً إلى أنّ "ذائقة النقد المعاصر لا تُسيغه، إذ تستعيض عنه بالرمز القاطب، النافذ الغنيّ عن كُلِّ تفسير وشرح وحشد وإطناب وإسهاب."

وفي تعليقه على إحدى صور الاستدارة التشبيهيّة عند الأخطل، يقول عن الشاعر: " حيث يتوسل **السرد** فضلاً عن الوصف، كأنّما استقلَّ الطرف الثاني **واختلَّت معادلة التشبيه جميعاً**. ولعلَّ السَّويّة في ذلك أن نعتبر التشبيه هنا شَكْليّاً أي ذريعةً للنزوع من موضوع إلى آخر، ووسيلة لإيلاج بعض التجارب الخاصّة أو التقليديّة في متن القصيدة "

كلّ ما تقدّم يدلّ على أنّ إيليّا حاوي يرى أنّ الاستدارة التشبيهيّة مثلها مثل التشبيه التمثيليّ والاستطراد، لا تعدّ نقطة قوّة في إحكام بناء الشعر فنيّاً، وليست دليل مقدرة فنيّة عليا، أضف إلى ذلك أنّ المضمون يكون مضطّرباً في ذهن الشاعر يحاول تنظيمه ولملمته، لكنّ تكوينه الإبداعيّ بدائيّ يحول دون ذلك .

يبدو أنّ أحكام المؤلّف ترتبط بسياق التجربة التي يتناولها وبمقدرة الشاعر ذاتها؛ فإذ نجده يقلّل من شأن الاستدارة التشبيهيّة عند الأخطل؛ لأنّها صادرة عن تقليد بمستوى بدائيّ غير متمرّس، فإنّنا نجده في موضع آخر وفي سياق تجربةٍ أخرى يرى أنّ الشاعر "متمّم بن نويرة " قد وفّق في استخدام التشبيه الاستطراديّ إبداعيّاً. يقول في كتابه (في النقد والأدب):

إنّ الشاعر يؤدّي في تشبيهه الاستطراديّ" صورةً واقعيّةً شاملة للجزئيّات والتفاصيل المتداولة، ما يدلّ على موهبة الشاعر وقدرته على خلق الصور الكثيفة التي تحتشد بالأحداث العميقة الموحية "؛ غير أنّ صورة التشبيه الاستطراديّ التي يستشهد بها ليست من ترسيمة الاستدارة التشبيهيّة؛ بل هي صورة وصف المطر المأثورة منذ الجاهليّة، تقوم على التصوير الواقعيّ الشامل للجزئيّات والتفاصيل المتداولة. لكننا نستطيع القياس عليها؛ لأنّ المؤلّف جعل الاستدارة التشبيهيّة من تجليّات الاستطراد.

وفي قصيدة متمّم بن نويرة في رثاء أخيه صورة استدارة تشبيهيّة جاءت تقليداً للخنساء [(١)] عنونها المؤلف بـ "حزن النوق": [(٢)]

وما وجدُ آظارٍ ثلاثٍ روائمٍ رأينَ مَجَرّاً من حوارٍ ومصرَعا

يذكّرْنَ ذا البثَّ الحزينَ بشجوهِ، إذا حنَّت الأولى، سجعنَ لها معا؛

إذا شارفَت منهنّ حنّت فرجّعت أنيناً، فأبكى شجوُها البركَ أجمعا،

بأوجدَ مني، يومَ قامَ بمالكٍ منادٍ بصير بالفراقِ، فأسمعا.

يعلّق إيليّا حاوي على هذه الاستدارة التشبيهيّة الموفّقة برأيه فيقول: "هذه الصورة في وصفه لوجده وتشبيهه فيه بالنياق الثواكل، على غرار ما أُثر عن الخنساء ...، وقد جعل الأبقار ثلاثاً ليعظم من إعوالها ووقعه في النفس. ثمّ إنّه يفنّد ذلك ويجزّئه إذ يقول إنّ إحداهنّ تحنّ حنينها الجريح فتجيب الأخريات ثمّ القطيع كلّه كأنّه جوقة ترسل

---

(١) إشارة إلى أبيات الخنساء:

فما عجولٌ على بَوٍّ تُطيفُ به لها حنينان إضمارٌ وإكبارُ

تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ حتّى إذا ادَّكَرَتْ فإنّما هيَ إقْبالٌ وإدْبارُ

لا تَسْمَنُ الدهرَ في أرضٍ وإنْ رُبِعت فإنّما هي تَحنانٌ وتسْجارُ

يوماً بأَوْجَدَ منّي يومَ فارقَني صخرٌ وللدَّهرِ إحْلاءٌ وإمرارُ

ينظر: ديوان الخنساء دراسة وتحقيق، ص٣٠٢ ـ ٣٠٤.

(٢) في النقد والأدب ٢ / ١٣٠ .

أصوات التفجّع والنحيب. ولقد تضاعف بذلك وقعه في النفس وتخطّى به حدود المعنى الذي ترسمه الخنساء؛ إذ وصفت به بقرة واحدة ولم يتّفق لها أن تحيله إلى نوع من النحيب الجماعيّ كنحيب الناس في الجنائز. ذاك أنّ متمّماً كان أرسخ موهبة وقدرة على خلق الصورة الكثيفة التي تحتشد بالأحداث العميقة الموحية."(١)

ومن المهمّ أن نستخلص من قوله إنّ سبب نجاح التصوير بالاستدارة التشبيهيّة هذه المرة يعود إلى مقدرة الشاعر في استغلال التركيب اللغويّ الفنّي للاستدارة "ذلك أنّ متمّماً كان أرسخ موهبة وقدرة على خلق الصور الكثيفة"، فقد استطاع أن يكثّف تفاصيل الصورة، ويتخطّى حدود المعنى الذي ترسمه الخنساء، والأخطل.

قد يفهم من توجّه إيليّا حاوي أنّ للشعر مستويين: مستوى محكم الصناعة ومستوى مهلهل الصناعة، وجاءت الاستدارة من النوع الثاني في تجربة الأخطل، ومن النوع الأوّل في تجربة متمّم.

٥ـ د. كامل حسن البصير (٢) في كتابه (بناء الصورة الفنيّة في البيان العربيّ) طبعة عام ١٩٨٧م. جعل معيار الجودة في الاستدارة التشبيهيّة مرتبطاً بـ "صدق التجربة والصدق الفنّي"، فتاريخ شعر المديح منذ الجاهليّة " يسمّي لنا شعراء صاغوا قصائد المديح تكسُّباً، ودبّجوها صنعةً "، ومنهم النابغة الذبيانيّ الذي "أتقن صناعة الشعر وتمرّس بقواعده ... بعد أن تجاوز الأربعين من عمره "، فجاء شعره في أبي قابوس النعمان بن المنذر صنعة شعريّة متقنة؛ " لقّحها العقل المجرّب، ونسجها التمرّس المتدبّر، وعليه يستوى المديح في جنباتها صنعة شعريّة ولا ينجم موهبة فطريّة ".

ويضيف في وصف الصنعة الشعريّة النفعيّة في غرض المديح -كحال النابغة نموذجاً - " تأتي صورها الفنيّة محبوكة في أبنيتها اللغويّة، مبالغةً فيما تؤدّي عنه، وبدهيّ أنّ النصَّ الشعريّ هو الفيصل في صحة ما نقرره ونذهب إليه "، فجعل ميدان اختباره معلّقة النابغة، ليكون القرار الفصل، فيركز في بيان الصنعة الشعريّة التي تنتظم القصيدة

(١) المرجع السابق ٢ / ١٤٦ .

(٢) ينظر: بناء الصورة الفنيّة في البيان العربيّ " موازنة وتطبيق "، ص٣٦٠ - ٣٦١، ٣٦٣،٣٦٤.

من أوّلها إلى آخرها، من ذلك قوله: "بيد أنّنا نرى بناءها ـ في ضوء مفهومنا عن الصورة الفنيّة ـ خليطاً يلملم الأفكار ويسردها في صنعة شعريّة لا تنظمها صور فنيّة تتكاتف في نظام شعوريّ موحّد، ولا تجمعها تجربة صادقة تمتدّ على سعة واتّساع من أصل يتفرّع إلى فروع "

ويحمل المؤلّف هذا المعيار ليختبره على الاستدارة التشبيهيّة الشهيرة للنابغة في مديح النعمان (فما الفرات إذا جاشت غواربه ...)، لينتهي إلى إصدار عدّة أحكام تصبّ في خانة الصنعة الشعريّة ذات المبالغة غير الفنيّة. يقول: "فهذه الأبيات تريد أن تقدّم للمتلقّي صورة عن عطاء النعمان وعطيته الزائدة وكرمه الذي لا ينقطع، بيد أنّها اختنقت بالصنعة الشعريّة، فلم تصل إلى ما أرادت؛ إذ إنّها نفت أن يكون نهر الفرات في المحصّلة بالغاً مبلغ يدي ممدوحه، وهو النهر الذي جاشت مياهه وتلاطمت أمواجه منتظمة الشاطئين بالزبد، والذي يمدّ فيضه الوادي اللجِب المنحدر إليه بقوة واندفاع والذي يرتجف الملاح في سفينته بين تلاطم عبابه فيتمسّك بالسكان لئلا تأتي عليه أمواج التيّار المتلاطمة.

فأيّ نمط من الصور تبنيه لغة هذه الأبيات المتفكّكة المتطاولة على **غير ما يعرف عن القصيدة العربيّة من استقلال أبياتها أبنية** لغويّة تتهادى منها الأفكار في تلاحم عاطفيّ تجسدها الصورة الفنيّة؟"

يرى أنّ هذه الصورة التشبيهيّة برمّتها صنعة شعريّة متفكّكة متطاولة" تتحزّم بالمبالغة وتبني من الأساليب ما يشوّهه التعقيد ويمزّقه الاستطراد"، وكلّها أساليب مشوّهة تمزّق الشعر.

لقد لاحظ المؤلّف أنّ خصائص الاستدارة التشبيهيّة تخرج عمّا يعرف في خصائص القصيدة العربيّة من استقلاليّة كلّ بيت من أبياتها؛ كأن ينطوي على حكمة أو مثل، أو معنى تامّ، على الرغم من انتمائه إلى النسيج النصّي الكلّي، أمّا مع الاستدارة التشبيهيّة فلم يعد للبيت المفرد فيها قيمة لوحده، فهو لابد منتمٍ إلى، أو نابع من.

لكنّنا يمكن أن نعدّل من رأي المؤلّف بلفت النظر إلى أنّ استخدام الاستدارة

لا يمنع التماسك والانسجام، وفي الوقت نفسه لا يهدم خصيصة استقلاليّة البيت، وذلك إذا ما أخذت الاستدارة أو فهمت كاملةً بوصفها مشهداً تعبيريّاً له خصائص البيت المفرد ضمن القصيدة، يتمتّع بخاصيّة الانتماء إلى جسد النصّ، والاستقلاليّة الدلاليّة في الوقت نفسه. وبذلك تسهم في تشكيل الوحدة العضويّة للقصيدة على نحو آخر خاصّ بكون الاستدارة التشبيهيّة مؤلفة من عدّة أبيات، فتشمل بذلك مساحة أكبر من البيت الواحد في نسيج القصيدة.

أمّا **د.عبد القادر الربّاعي** (١) فيرى أنّ التشكيل اللغويّ الفنّي للاستدارة التشبيهيّة يجعلها ذات طبيعة مرنة طيّعة للاحتياجات الشعوريّة والدلاليّة عند المبدع، يقول: إنّ وصف الاسم المنفيّ (المشبّه به) " قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسيّة إلى ذلك".

وتأتي قيمته أيضاً من كونه يحمل خصائص التصوير بالتشبيه الذي يبنى أساساً على المقارنة بين عنصرين أحدهما المشبّه والآخر المشبّه به، لذلك يدعو لأن يكون هذا النمط من التشبيه "لوناً جديداً من ألوان التشبيه يضاف إلى الألوان الأخرى، كالضمنيّ والبليغ وغيرهما"

في حين يقف **د.عبد الكريم يعقوب**(٢)على خاصيّة الاستدارة التشبيهيّة في السلاسة والانسياب، والاتساق والترابط في الألفاظ والتراكيب والمعاني، وفي الاستفاضة والتفضيل، مختلفة في ذلك عن أنماط التشبيه والتصوير الشائعة، ما يجعل لها وقعاً خاصّاً في النفس، أنيقاً محبّباً.

يقول في بيان خصائصها الفنيّة: " والاستدارة الفنيّة ضرب من ضروب التشبيه، وأسلوب من أساليب التصوير، يتميّز عن التشبيهات المألوفة الغالبة الاستخدام، وعن أساليب التصوير الأُخر الشائعة، باستفاضة القول في المشبّه به الذي يتصدّر الكلام، واستقصاء المعاني التي يُراد لها أن تكون مشتركة وقسمة نَصَفَاً بينهُ وبين المشبّه، لا

---

(١) ينظر: الطير في الشعر الجاهليّ، ص١٤٢، ١٩٣ .

(٢) ينظر : الروضة الغزليّة في قصائد قديمة، ص٢٠ ـ ٢١ .

يفضل فيها المشبّه على المشبّه به، في أيّ حال من الأحوال، بل ربما العكس، فيتفوّق المشبّه على المشبّه به، فيها كلّها، أو في بعضها."

ومن أهمّ ما أشار إليه أنّ الاستدارة التشبيهيّة أسلوب من أساليب التصوير، يعين الشاعر في تشكيل لوحة شعريّة كليّة، ويتطلّب هذا الأسلوب من الشاعر" أناة ظاهرة، واقتداراً واسعاً، واستقصاءً للمعاني والأبعاد الفنيّة والعناصر الجماليّة، ومهارة في الربط بين أجزاء الكلام، وبراعة في الصياغة الفنيّة، وغيرها من ملكات". غير أنّه ليس بالضرورة دليلاً على عبقريّة الشاعر وتفوّقه واقتداره وشاعريّته.

ومن **المحدثين في كتب البلاغة التعليميّة** نستخلص من تعريف الدكتور فايز الداية "الاستدارة التشبيهيّة" الخصائصَ الفنيّة البلاغيّة التي تميزها، من أهمّها: أنّ صفات المشبّه به تأتي في ذروة الكمال، وأنّها تبنى لغويّاً ودلاليّاً على سلسلة تراتبيّة تبدأ بالمقارنة والمشابهة وتنتهي بتجاوز التشابه "إلى إعطاء ما كان في موقع المشبّه مرتبة أعلى من تلك الصفات المشتركة والخصائص التي ذكرت"[(١)].

وذكر كلّ من د. أحمد قاسم و د. محيي الدين ديب أنّ قيمة هذا التشبيه تكمن في" في طول نَفَسه واتساع عبارته حيث يترك الشاعر المشبّهَ ليسترسل في تصوير المشبّه به وتعظيمه، ليعود في البيت الأخير منه فيفضّل المشبه على المشبّه به زيادةً في المبالغة والغلوّ"[(٢)]

لكننا نلحظ أنّ **مِن القدماء** البلاغيين والنقاد مَن لم يستسغ هذا اللون من التشبيه، في حين يجعله بعض منهم " من التشبيه الحسن، والتفريع اللائق."[(٣)]؛ وضرباً من ضروب الفصاحة. و "أحلى في الأذواق وأوقع في القلوب"[(٤)]

أمّا من حيث الدلالة فالرأي الغالب أنّها تدلّ على المساواة بين المشبّه به والمشبّه؛

(١) ينظر : جماليّات الأسلوب ـ الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ ، ص١٠٠ .

(٢) علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، ص١٨٠

(٣) الطراز ٣ / ٧٣.

(٤) خزانة الأدب وغاية الأرب، ص٥٠٦ .

وتعليل ذلك كما ذكر السيوطيّ أنّه "تحصل المساواة بين الاسم المجرور (بمن) وبين الاسم الداخلة عليه (ما) النافيّة؛ لأنّها نفت الأفضليّة فتبقى المساواة "(١). وقلّة منهم ترى أنّها تدلّ على تفضيل المشبه على المشبّه به خلافاً لفكرة النموذج السائدة التي يقصد بها أنّ التشبيه يعني إلحاق الناقص بالزائد، أو الأقلّ بالأكثر أو الأدنى بالأعلى؛ "لأنّه تقرّر في أصل الفائدة المستنتجة من التشبيه، ... أن يشبَّه الشيء بما يطلق عليه لفظ **أفعل**؛ أي يشبه بما هو أبين وأوضح، أو بما هو أحسن أو أقبح. وكذلك يشبَّه الأقل بالأكثر، والأدنى بالأعلى"(٢)، ففي الاستدارة التشبيهيّة يصرَّح بصيغة أفعل التفضيليّة لكنّها منفيّة، ما يؤدّي إلى قلب معايير التوقّع في التشبيه، بسبب ما طرأ عليه من انزياح تركيبيّ مضمر(تقديم لا على نيّة التأخير)، يُضاف إلى الانزياح الدلالي في أصل تركيبه التشبيهيّ، مايجعل تقنية الاستدارة التشبيهيّة إحدى تحقّقات الشعريّة بالمفهوم الحديث.

انتهاء:

إنّ ما سمّي قديماً بالتفريع وصنّف من البديع، صنّف نوعٌ منه حديثاً من التشبيه، ولعلّ روح التشبيه أقوى، والدلالة على الأفضليّة أو الزيادة في وجه الشبه أيضاً أقوى من الدلالة على المساواة، نستند في ذلك إلى الكثير من القواعد البلاغيّة التي توضح خصائص التشبيه؛ منها قول السكاكيّ في مسألة تَساوي طرفي التشبيه: "إذا تساوى الطرفان: المشبّه والمشبّه به في جهة التشبيه، فالأحسن ترك التشبيه إلى **التشابه**، ليكون كلّ واحد من الطرفين مشبهاً ومشبهاً به، تفادياً من ترجيح أحد المتساويين، ويظهر من هذا أنّ التشبيه إذا وقع في باب التشابه، **صحّ فيه العكس**، بخلاف ما عداه، ... فصحّ أن يقال: لون هذه العمامة كلون تلك، وأن يقال لون تلك كلون هذه. ...

(١) شرح عقود الجمان، ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥. وينظر تحرير التحبير، ص٣٧٢-٣٧٣، وخزانة الأدب وغاية الأرب ٢/ ٣٨٥.٣٨٧، ونهاية الأرب ٧/ ١٦٠ .

(٢) الصورة الأدبيّة، ص ٥٨ .

لكون وجه التشبيه في جميع ذلك غير مختصّ بأحد الطرفين زيادة اختصاص"[١]

إنّ هذه الرؤية ترجّح كون التشبيه في الاستدارة التشبيهيّة ليس من باب التشابه الدالّ على المساواة؛ لأنّه لا يصح فيه العكس؛ إذ نجد أنّ وجه الشبه مختصّ بأحد الطرفين (المشبه) زيادة اختصاص، بفضل اسم التفضيل المصرح به، ودلاته على زيادة الصفة في طرف على طرف. أمّا مسألة نفي التفضيل بأداة نفي صريحة وتوكيدها بالباء الزائدة فلا يعني نفي الزيادة وإثبات المساواة؛ بل يدل على إثبات زيادة الفضل للمشبه على المشبه به؛ لأنّ التركيب مبنيّ على انزياح مضمر، هو ما يسمّى بلاغياً التقديم لا على نية التأخير بمفهوم عبد القاهر الجرجاني[٢]، حيث لا يحتفظ المقدّم بحكمه الإعرابي، بل يغيّر حكمه إلى حكم ما قُدّم إليه، وشغل وظيفته. والأصل في التشبيه المبنيّ على التركيب الاسمي أن يشغل المشبه وظيفة المبتدأ والمشبه به وظيفة الخبر، أمّا الذي حدث في الاستدارة التشبيهيّة فهو تبادل بين موقعي المشبّه والمشبّه به تقديماً وتأخيراً من دون الاحتفاظ بالإعراب، فانتقل المشبه به عن كونه خبراً إلى كونه مبتدأ، وتأخّر المشبه أو خرج عن كونه مبتدأ إلى كونه خبراً، ومن هنا جاء هذا النمط من التقديم في التشبيه من باب العناية والاهتمام بالمقدّم من أجل نفي الزيادة في وجه الشبه عنه وتقريرها في المؤخّر كما يقتضي الحال السياقيّ، فرسم بذلك استدارةً بين مكوّنِي التشبيه. فإذا كان الغرض في أصل التشبيه تقرير حال المشبه في نفس السامع فإن ذلك يقتضي " أن يكُونَ وجْهُ الشَّبَهِ في الـمُشَبَّه بِهِ أتمَّ وَهُوَ به أَشْهَر"[٣]، أما الغرض من الاستدارة التشبيهيّة فيصبح تقرير أنّ وجه الشبه في المشبه أتمّ من المشبه به وأقوى. فيقع ذلك في نفس السامع من غير عائق أو ادّعاء.

لعلّ كلّ ما تقدّم حدا بالدارسين المحدثين إلى اختيار مفردتي الاستدارة والتشبيه في

(١) مفتاح العلوم، ص ٤٥٤- ٤٥٥. وينظر: التلخيص في علوم البلاغة، ص٢٦٨.
(٢) ينظر دلائل الإعجاز، ص١٠٦ - ١٠٧.
(٣) التلخيص في علوم البلاغة، ص٢٦٥.

صوغ مصطلح الاستدارة التشبيهيّة. وحدا بهم إلى إدراك تقاطعه مع مفاهيم غير ما مصطلح قديم؛ كالتشبيه التمثيليّ في الدلالة على التركيب والبناء على متعدّد، والاستطراد في الدلالة على الامتداد والتنامي في جزء من المشهد على حساب الأجزاء الأخرى، والتفريع في الدلالة على التوسع في الفرع على حساب الأصل، والتشبيه المقلوب في الدلالة – مبالغةً – على إيهام أنّ الصفة المشتركة أو وجه الشبه أقوى في المشبه الأصل وأتمّ من المشبه به؛ بل كأنّه يستكثر أن يرتقي المشبّه به إلى منزلة المشبّه. وكالتضمين في الدلالة على بناء التركيب على بيتين فأكثر.

خاتمة

تبيّنَ في نهاية المطاف أنّ **الاستدارة التشبيهيّة** مصطلح حديث لمفهوم قديم ينتمي إلى فنّ البديع، ورد في مصنّفات نقد الشعر وصناعته في الأغلب، ولم تتمكّن هذه المصنفات من تنقيته أو استخلاصه من تعالقاته مع مصطلحات أخرى تقاربه في المفهوم. ولم يتّفق المحدثون على مصطلح مستقرّ؛ بل كثرت الاجتهادات في صوغ مصطلحات متقاربة كان معنى كلمة الاستدارة أو إحدى المشتقات من جذرها قاسماً مشتركاً بينها، ويبدو أنّها مجتمعةً خرجت من بين يدي محقّق ديوان الأعشى الكبير الدكتور محمّد محمّد حسين في اختياره مصطلح (الاستدارة)، وحذا حذوه مَن جاء بعده من الدارسين مع إضافات وشروح، كلّ بحسب توجّه دراسته. ويليه الدكتور شكري فيصل في اختياره مصطلح (الاستدارة التشبيهيّة) المصطلح الذي تبناه البحث والذي اشتهر أكثر من أخواته.

أمّا إجرائيّاً فتعدّ الاستدارة التشبيهيّة تقنية أسلوبيّة بلاغيّة أساسها التصوير الفنّي الذي يقوم على المشابهة، لكن بآلية التفضيل الخاصّة على النحو الذي بيّنه البحث، تقدّم دلاليّاً مدلولات أفقيّة ممتدّة امتداد تجربة المبدع، ما يجعل طاقتها أوسع من أنواع التشبيه الأخرى في استيعاب المزيد من المعاني المضافة، والتفصيل، والتطويل، والامتداد،

والاتساع. وتمنح الشاعر فرصة اختيار الأشياء الأقوى صلة بنفسه أو بلا شعوره، لتشكيل مشهد تصويريّ حيويّ متخيّل يحاكي مشهد عالمه الداخليّ.

ولا يخفى أنّ الاستدارة التشبيهيّة تشكّل مظهراً من مظاهر التماسك النصّي بما تؤدّيه من خصّيصة الربط ، أو السبك النحوي بين جزأين من الكلام يحتاج اللاحق منهما إلى السابق.

المصادر والمراجع : القرآن الكريم

١. الأخطل (في سيرته ونفسيّته وشعره) : إيليّا حاوي ، دار الثقافة ، بيروت ، د. ت.

٢. أنوار الربيع في أنواع البديع : السيّد عليّ صدر الدين بن معصوم المدنيّ، حقّقه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٣٨٩هـ ــ ١٩٦٩م. ج٦.

٣. الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع): الخطيب القزوينيّ (ت ٧٣٩ هـ)، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميّة ، بيروت، ط١ ،٢٠٠٣م .

٤. بديع القرآن: ابن أبي الإصبع المصريّ (٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق حفني محمّد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

٥. البديع في البديع في نقد الشعر: أسامة بن مرشد بن عليّ بن منقذ، حقّقه وقدّم له: عبد.آ. عليّ مهنّا،دار الكتب العلميّة، بيروت .

٦. بناء الصورة الفنيّة في البيان العربي" موازنة وتطبيق ": د.كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م.

٧. تاريخ الشعر العربيّ: نجيب البهبيتي، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠م.

٨. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع المصريّ، تقديم وتحقيق الدكتور حفني شرف، الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التراث الإسلاميّ، ١٣٨٣هـ ـ ١٩٦٣م .

٩. تطوّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة: د. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ١٣٧٩هـ ـ ١٩٥٩م.

١٠. التلخيص في علوم البلاغة: الخطيب القزوينيّ، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقيّ، دار الفكر العربيّ، ط٢ .

١١. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) ، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، مطبعة المدنيّ ـ دار المدنيّ بجدّة، ط٣، ١٩٩٢م.

١٢. جماليّات الأسلوب – الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ: د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت ـ دمشق، ط٢، ١٩٩٠م

١٣. حدائق السّحْر في دقائق الشعر: رشيد الدين محمّد العمري (وطواط)، ترجمة إبراهيم أمين الشواربي، تقديم أحمد الخولي، المركز القوميّ للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩م .

١٤. خزانة الأدب وغاية الأرب: ابن حجّة الحمويّ تقيّ الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحمويّ الأزراريّ، تحقيق عصام شعيتو، مطبعة دار الهلال، بيروت، ٢٠٠٤م ، ج٢.
١٥. دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجانيّ (ت ٤٧١هـ)، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، مطبعة المدنيّ بالقاهرة - دار المدنيّ بجدّة ، ط٣، ١٩٩٢م .
١٦. ديوان أبي تمّام: بشرح الخطيب التبريزيّ، تحقيق مُحَمَّد عبدُه عزام، ط٥ ، دار المعارف، المجلّد الأوّل.
١٧. ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: شرح وتعليق الدكتور م.محمّد حسين، الناشر مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجيّة، ١٩٥٠م .
١٨. ديوان الخنساء دراسة وتحقيق، د.إبراهيم عوضين، ط٥،١٤٠٥هـ،١٩٨٥م، مطبعة السعادة، مصر.
١٩. شرح عقود الجمان في المعاني والبيان: جلال الدين السيوطيّ، تحقيق د. إبراهيم محمّد الحمداني، د. أمين لقمان الحبّار، مطبعة دار الكتب العلميّة، لبنان، ط١، ٢٠١١م.
٢٠. الشعر الجاهليّ منهج في دراسته وتقويمه : د. محمّد النويهيّ، الدار القوميّة للطباعة والنشر، القاهرة ، ج١.
٢١. الصورة الأدبيّة : د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت .
٢٢. الصورة الفنيّة في الشعر الجاهليّ في ضوء النقد الحديث : نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمّان، ١٩٧٦م.
٢٣. الطراز: يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلويّ اليمنيّ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، صيدا - بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م، ج٣.
٢٤. الطير في الشعر الجاهليّ: د. عبد القادر الربّاعي، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٨م.
٢٥. العصر الجاهليّ: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م.
٢٦. علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني): د. محمّد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، ٢٠٠٣م
٢٧. علوم البلاغة في القرن العشرين (البيان والبديع): عمر مصطفاوي، مراجعة وتقديم الدكتور عبد الرحمن أخذاري، الطبعة الثانية، دار إي - كتب، لندن، شباط، ٢٠١٨.
٢٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيروانيّ، تحقيق د. محمّد قرقزان، ط٢، ١٩٩٤م، مكتبة الكاتب العربيّ، دمشق.
٢٩. في النقد والأدب: إيليّا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤ ، ١٩٧٩م، ج٢.

٣٠. قانون البلاغة في نقد النثر والشعر: أبو طاهر البغداديّ، تحقيق د. محسن غيّاض عجيل، مؤسّسة الرسالة.
٣١. الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزيّ، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٩٩٤م - ١٤١٥هـ .
٣٢. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال العسكريّ، تحقيق علي محمّد البجاوي - محمّد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا - بيروت، ١٤٩٦ هـ - ١٩٨٦م.
٣٣. معجم البلاغة العربيّة: د. بدوي طبانة، دار المنار للنشر والتوزيع - جدّة، دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع - الرياض، ط٣، ١٩٨٨م.
٣٤. معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها: د.أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، إعادة طبع ٢٠٠٧م، عن ط٢، ١٩٩٣م.
٣٥. معجم مصطلحات الأدب: مجمع اللغة العربيّة، القاهرة، الإشراف العام الأستاذ فاروق شوشة، الدكتور محمود علي مكّي، التحرير والمراجعة اللغويّة: سميرة صادق شعلان، ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧ م.ج١ .
٣٦. مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن محمّد بن عليّ السكاكيّ (ت ٦٢٦هـ)، حقّقه وقدّم له وفهرسه الدكتور عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٠م.
٣٧. موسوعة علوم اللغة العربيّة: إعداد إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة - بيروت - لبنان - ط١، ٢٠٠٦م. ج٢.
٣٨. نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين النويريّ، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، المؤسّسة المصريّة العامّة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت ، ج٧ .

المقالات في الدوريّات المحكّمة :

٣٩. الأبعاد الفنيّة للتشبيه في الشعر الجاهليّ: الأخضر عيكوس، مجلّة العلوم الإنسانيّة ، العدد (٥) ، ١٩٩٤م.
٤٠. التشبيه الدائري في الشعر الجاهليّ (دراسة في الصورة) : د. عبد القادر الربّاعي، المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، المجلد (٥)، العدد (١٧)، ١٩٨٥م.
٤١. الروضة الغزليّة في قصائد قديمة: د. عبد الكريم يعقوب، مجلّة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، المجلد (٢٧)، العدد(١)، ٢٠٠٥م.

التراث العربي
العدد (١٦١)/ ربيع/٢٠٢١

منهج البكريّ (٤٨٧ هـ) في التّنبيه على أوهام القالي (٣٥٦ هـ) في أماليه

د. فاتن كوكة*

مُلَخَّص البحث

هذا بحث يتناول نوعاً مهمّاً من المصنّفات في مكتبتنا العربيّة، وهو كتب التنبيهات استمدّت هذه الكتب أهمّيّتها من محتواها ومناهج مؤلّفيها، وقد اخترنا كتاب "التّنبيه على أوهام القالي في أماليه" لأبي عُبيد البكريّ ٤٨٧هـ نموذجاً عن هذه الكتب، فمن حيث المحتوى وقف البكريّ في كتابه على مضمون كتاب الأمالي لأبي علي القالي، واستقصى كلّ ما أورده القالي من خبر، أو شرح لغويّ، أو تعليق بلاغيّ، أو فائدة عامّة، أو ترجمة لأحد الأعلام، أو إشارة إلى مكان أو قبيلة أو حادثة معيّنة، فنبَّه على الأخطاء التي وقع القالي فيها وصحّحها مراعياً تقدير جهود القالي، ومبتعداً عن الانتقاص والتّجريح.

ومن حيث المنهج اتّسم بالدّقّة والشّمول والاستقصاء وتقديم الفوائد والإضافات التي تفيد القارئ، وتُعبّر عن سعة ثقافة البكريّ، وامتلاكه أدوات التّأليف، وقوّة الحجّة، ووضوح البرهان.

حاولنا في هذا البحث أن ندرس منهج البكريّ دراسة وافية، وأن نوضّح جهوده في هذا النّوع من التأليف، ووصلنا إلى مجموعة من النّتائج التي قيّدناها في خاتمة البحث.

الكلمات المفتاحيّة

_منهج. _التّنبيه. _أوهام. _الأمالي.

* أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة بجامعة دمشق.

منهج البكري (٤٨٧هـ) في التّنبيه على أوهام القالي (٣٥٦هـ) في أماليه:

ثمّة نوع تصنيفيّ شَغَل حيّزاً مُهمّاً في مكتبتنا العربيّة، واشتمل على كُتُب احتوت مادّة علميّة غزيرة تستحقّ الاهتمام، هي كُتُب التّنبيهات، إذ أودعها مُؤلّفوها خلاصة علومهم ومعارفهم، وعبّروا فيها عن آرائهم وتوجيهاتهم، واستطاع جُلُّهم تحقيق هدف عمليّ سامٍ تجلّى في الوقوف على الأخطاء التي يقع فيها بعض العُلماء والأدباء واللّغويّين في مُؤلّفاتهم، والتّنبيه[١] على أوهامهم، وكشف اللّثام عن مواطن زللهم، وتصحيحها أو الاستدراك عليها، بغيةَ تقويم الاعوجاج ورأب الصَّدع بالمادَّة العلميَّة.

وممّا لا شكّ فيه أنّ هذه التّنبيهات تُعبّر عن الشّخصيّة العلميّة والبحثيّة لأصحابها، لأنّها تُشير إلى آرائهم ومخزونهم العلميّ والثّقافيّ، وقدرتهم على الفهم العميق للمتون والنصوص التي يقفون عليها.

وقد كثرت هذه المصنّفات ضمن حركة التّأليف التي شهدها تُراثنا العربيّ، فكانت منها كُتُب لحن الكلام، وكُتُب التّثقيف[٢] اللّغويّ، وكُتُب التنبيه على التّصحيف والتّحريف، وأغلاط العامّة والخاصّة من علماء ورواة ولغويّين وقُرّاء ومُحدّثين وغيرهم من الجماعات العلميّة.[٣]

ولم يقتصر التّصنيف في هذا الجانب على عصر مُعيّن، أو إقليم مُحدّد، بل عُرف في المصنّفات المشرقيّة والأندلسيّة، فكان إضافة جديدة ومُفيدة في المكتبة العربيّة، وهذا ما

(١) جاء في اللسان (نبه): "نبّهته على الشيء: وقفته عليه فتنبه هو عليه، النُّبْه: القيام، والانتباه من النّوم، وانتبه من نومه: استيقظ، والتّنبيه: مثله، وفي أساس البلاغة للزمخشريّ: (نبه): "تنبّهت على الأمر: تفطّنتُ له".

(٢) التّثقيف: التّشذيب والتّهذيب، اللسان (ثقف).

(٣) من ذلك كُتُب لحن العامّة التي ألّف فيها الكسائيّ (١٨٩هـ) والفرّاء (٢٠٧هـ) والأصمعيّ (٢١٦هـ)، وكُتُب لحن الخاصّة التي ألّف فيها أبو أحمد العسكريّ (٣٨٢هـ) إذ نبّه على التّصحيفات الواقعة في ألفاظ المُحدّثين، وعلي بن حمزة البصريّ التّميميّ (٣٧٥هـ) الذي نبّه على أغاليط الرّواة في كُتب اللّغة المُصنّفات.

دفعنا إلى اختيار كتاب (التنبيه على أوهام أبي علي القالي[1] في أماليه)[2] لأبي عُبيد البكريّ، [3] لما له من أهميّة ضمن هذا النّوع التّصنيفيّ، فهو من أشهر كُتُب التّنبيهات في المكتبة الأندلسيّة، تناول فيه البكريّ أوهام أبي علي القالي في كتابه (الأمالي) فنبّه عليها وأصلحها، وناقش مسائله ووضّحها، ولعلّ في ذلك أهميّة لا يمكن إنكارها، إذ لا بدّ لقارئ كتاب الأمالي أن يطّلع على تنبيهات البكريّ، ليتسنّى له فهم النّصوص والمسائل التي ساقها القالي، وتمييز الخطأ من الصّواب فيها.

وتحسن الإشارة إلى أنّ كتاب (التّنبيه على أوهام أبي علي القالي) لعلّه يكون جزءاً أفرده البكري من كتاب آخر سابق له هو (اللآلي في شرح أمالي القالي)[4] الذي وقف فيه على ما أغفل القالي شرحه، فتناوله بشرح الغريب، ومناقشة المسائل وبيان آرائه التي

(١) هو إسماعيل بن القاسم بن عيذون القالي البغداديّ، منسوب إلى (قالي قلا) في أرمينيا حيث ينحدر أصله، ومنسوب إلى بغداد حيث طال مقامه فيها، ولد في منازجرد في ديار بكر، ونشأ فيها، ثمّ رحل إلى العراق، وأقام في بغداد، وتلقّى علومه فيها، وبرع في اللّغة والأدب وحفظ الشّعر، رحل إلى الأندلس، توفّي بقرطبة عام ٣٥٦هـ، ومن أشهر مُصنّفاته: الأمالي ويُسمّى النّوادر، البارع (مُعجم) المقصور والممدود والمهموز، انظر وفيات الأعيان لابن خلكان ١/٢٢٧، ٢٢٦، والوافي بالوفيّات للصفديّ ٩/١١٤، وسير أعلام النبلاء للذهبيّ ١٦/ ٤٥، ٤٦.

(٢) الأماليّ مُشدّد الياء: جمع أمليّة [وتخفف فيقال: أمالٍ]، من أملى يُملي إملاءً، والكتاب يتضمّن دروساً في اللغة والأدب، ومادّته قائمة على اختيار نصوص من القرآن الكريم والحديث الشّريف والشّعر والنّثر والأخبار، وتفسيرها وإغنائها بتعليقات المُؤلّف، اختلفت كُتُب اللغة والأدب والتراجم في عنوان الكتاب، ففي بعضها الأمالي، وفي بعضها الآخر النّوادر، والحاصل أنّ الأمالي والنّوادر كتاب واحد، وقد جعل القالي له ذيلاً وصلةً للذيل.

(٣) عبد الله بن عبد العزيز بن محمّد بن أبي مُصعب البكريّ الأندلسيّ، كان أميراً بساحل كورة لَبْلَة في الأندلس، من مُصنّفاته: المسالك والممالك، معجم ما استعجم، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال للقاسم بن سلّام، اللآلي في شرح أمالي القالي، التّنبيه على أوهام القالي في أماليه وهو موضع دراستنا، توفي بقرطبة عام ٤٨٧هـ. انظر الوافي بالوفيات للصفدي ١٧/١٥٥/١٥٦، سير أعلام النّبلاء للذهبيّ ١٩/ ٣٥/ ٣٦، وكشف الظنون لحاجي خليفة ٤/ ٥٣، والأعلام للزركلي ٤/ ٩٨.

(٤) الكتاب مطبوع حقّقه العلّامة عبد العزيز الميمني، وأخرجه بعنوان: سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، وقد أغنى تحقيقه بجليل إضافاته وتعليقاته، وقد أشار إليه البكري في كتاب (التنبيه ص ٢٣) إذ قال: "وأفردت لشرح معاني نوادره كتاباً غير هذا" وهو يقصد كتاب اللآلي.

تنوّعت بين الموافقة والمخالفة لما جاء به القالي، فكان المعين الذي يَنهَل منه القارئ الباحث ليَسبر أغوار الأمالي، ويحيط بما فيها من الفوائد اللّغويّة، واللّطائف الأدبيّة، والإشارات البلاغيّة.

ولعلّ البكري في (التّنبيه) أراد أن يلتقط التّنبيهات [١] التي أوردها في اللآلي، ويجعل منها مادةً مستقلّة مجرّدة من التوسّع والتزيّد في الشّرح الذي احتواه (اللآلي) ليخرجها ضمن كتاب خصّصه لعرض التّنبيهات مع ما تحتاج إليه هذه التّنبيهات من شرح مقتضب، أو تعليل مختصر.

فهل استطاع البكريّ أن يجرّد تنبيهاته من التوسّع والاستفاضة؟

وهل اتّبع في تنبيهاته طريقة محدّدة وواضحة أم كان الاضطراب المنهجيّ سمة لها؟

وهل كان موضوعيّاً في عرضها أم جنح إلى المبالغة والتعسّف ومهاجمة القالي؟

سنسعى في هذا البحث إلى الإجابة عن الأسئلة السّابقة ضمن دراسة منهج البكري في كتابه (التّنبيه على أوهام أبي علي القالي في أماليه) [٢] معتمدين المنهج الوصفيّ التحليليّ فيها، لأنّه يلبّي احتياجات الدّراسة وإجراءاتها البحثيّة من استقراء وتحليل ووصف واستنتاج وتوضيح وبرهنة.

وقبل أن نشرع في دراسة منهج البكري في كتابه (التنبيه على أوهام أبي علي القالي في أماليه) لا بدّ من الإشارة إلى أمرين مُهمّين:

---

(١) ذكر العلّامة الميمني في مُقدّمة تحقيقه لكتاب (اللآلي) الذي سمّاه (سمط اللآلي) ما نصه: "هذه التّنبيهات توجد في (اللآلي) أوفى وأوعب ممّا في (التّنبيه) وكأنّه التقطها من اللآلي، وأفردها في كتاب مُفرد...، ولم أجد فيه شيئاً زائداً على ما في اللآلي".

انظر اللآلي في شرح أمالي القالي للبكري/ مقدّمة التّحقيق.

(٢) الكتاب مطبوع بتحقيق الأب أنطون صالحاني اليسوعي، وهو منشور ضمن ذيل كتاب الأمالي لأبي علي القالي، منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت، وثمّة طبعة أخرى لكتاب الأمالي بتحقيق أ. علي محمّد زينو عرض فيها تنبيهات البكري ضمن تضاعيف كتاب الأمالي، فأتبع المسألة من الأمالي بالتّنبيه الذي ذكره البكري عليها، وهو عمل يُحسب له ولتحقيقه.

الأوّل: ما ذكره محقّق الكتاب الأب أنطون صالحاني اليسوعي من أنّ بعض ما يخطئه البكري في كتاب (الأمالي) يجده الباحث مصحّحاً في طبعة أخرى للكتاب هي طبعة (بولاق)، وعزا ذلك إلى سببين، فإمّا أن يكون من وقف على طبع كتاب الأمالي (طبعة بولاق) قد صحّح الأخطاء وأغفل ذكر ذلك(1)، وإمّا أن تكون النّسخة التي اعتمدها في التّحقيق والطّبع أكثر صحّة من النّسخة التي اعتمدها البكري.

الثّاني: ما ذكره محقّق كتاب الأمالي أ. علي محمّد زينو من أنّ بعض ما خطّأ به البكري القالي في (التنبيه) مورداً إيّاه بروايةٍ للقالي واهمةٍ بزعمه مخالفٌ إيراده له من رواية القالي في (اللآلي) على الصّواب، وهذا يوقع الباحث في حيرة، فإذا كان (التّنبيه) مجتزأ من (اللآلي) فلِمَ الخلاف بين روايتي القالي في الكتابين؟

فما ينبّه البكري على خطئه في (التنبيه) يرد صحيحاً في (اللآلي)، ولا تنبيه عليه، ولم يفصّل المحقّق في السّبب، لكنّه مالَ إلى أثر النّسّاخ وأوهامهم.

نوافقه فنقول: لعلّ تفسير الأمر مرتبط بأخطاء الورّاقين من تصحيف وتحريف احتوته إحدى نسختي البكري من الأمالي، فكانت نسخة الأمالي في (اللآلي) أعلى شأناً من نسخة الأمالي في (التنبيه)، وهذا ما يفسّر اختلاف روايتي القالي بين الكتابين.

فلعلّ البكري لم يجتزئ تنبيهاته من (اللآلي) بل اعتمد في التّنبيه نسخة أخرى من الأمالي مختلفة عن النسخة التي اعتمدها في اللآلي، فوجد فيها أوهاماً وصحّحها، لأنّه لو اعتمد نسخة واحدة في (اللآلي) و(التنبيه) لما خطّأ القالي ضمن (التنبيه) في المواضع التي وردت على نحو صحيح في (اللآلي).

وهنا يبرز السّؤالان الآتيان: هل كان القالي واهماً حقّاً في أماليه؟ أم كانت نسخة الأمالي التي وقف عليها البكري في (التنبيه) تعجّ بأوهام النّسّاخ وأخطائهم؟

(1) لم يُوضّح المُحقّق المصدر في تصحيح الأخطاء، فقد تكون المُقابلة بين نُسَخ المخطوط سبباً في تصويب الأخطاء لاعتماد نسخة أمّ جيّدة.

ولعلّ وجود هذه الأخطاء والأوهام مرتبط ــوهو رأي قد يجانب الصواب ــ بطريقة عرض المادّة العلميّة في الكتاب، فالقالي كان يلقي دروسه بطريقة الأمالي، وكان الطلبة يقيّدون ما يشرحه ويمليه عليهم، فلعلّ القالي أملى إملاء تاماً وصحيحاً في النّسخة التي اعتمدها البكري حين شرح الأمالي في اللآلي، ولعلّه أخطأ وغفل عن الصواب في المرّة الأخرى التي أملى فيها كتابه، وكانت النسخة الأخرى في الإملاء هي التي اعتمدها البكري في تأليف كتابه (التنبيه)، وهي نسخة عاثرة كما رآها البكري وتحتاج إلى تصويب.

ولما لم تكن غاية هذا البحث عقد مقارنة بين التّنبيه واللآلي من حيث صحّة الرواية عن القالي، وأوجه التّشابه والاختلاف بين الروايتين في الكتابين فإنّنا سنفترض أنّ القالي قد وهم حقّاً في مواطن متعدّدة من أماليه، وما يعنينا ها هنا أنّ البكري وقع على هذه الأوهام فنبّه عليها في كتابه (التّنبيه) وصحّحَ وصوّبَ، فكان صنيعه عملاً علميّاً جميلاً ذا قيمة واضحة، وسيتبيّن لنا ذلك بدراسة منهجه فيه.

وقد اتّسمَ منهجه بالأمور الآتية:

١ – ترتيب مادّة الكتاب وتنظيمها:

استهلّ البكري كتابه بمقدّمة مقتضبة بدأها بحمد الله سبحانه وتعالى والصّلاة على نبيّه المصطفى محمّد، وقد نأى بنفسه عن الإطالة فيها، فأوجز وأبلغ، ووضّحَ غرضه من تأليف الكتاب فقال:

"هذا كتابٌ نبّهتُ فيه على أوهام أبي علي في أماليه، تنبيه المنصف لا المتعسّف ولا المعاند، مُحتجّاً على جميع ذلك بالشّاهد والدّليل، فإنّي رأيتُ مَن تولّى مثل هذا من الرّد على العلماء، والإصلاح لأغلاطهم، والتّنبيه على أوهامهم، لم يعدِل في كثير ممّا ردّه عليهم، ولا أنصفَ في جُمَلٍ ممّا نسبه إليهم".(١)

(١) مُقدّمة التّنبيه (ص ١٥) المطبوع في مُجلّد واحد مع الكتابين (ذيل الأمالي والنّوادر) ضمن مُجلّد واحد، دار الآفاق الجديدة – بيروت ، وسنعتمد هذه الطّبعة في هذا البحث عند التّوثيق من كتاب التّنبيه للبكري.

فغاية البكري التّنبيه على الخطأ، والتّصحيح استناداً إلى الأدلّة والبراهين والشّواهد المناسبة، وبتواضع واضح وأدب جمّ يذكر البكري مناقب القالي العلميّة، ويُسوّغ تأليفه كتاب (التّنبيه) بأنّ البشر ليسوا معصومين من الزّلل، وهذا الزّلل لا ينقص من قدر عالم جليل مثل القالي.

"وأبو علي من الحفظ وسعة العلم والنّبل، ومن الثقة في الضّبط والنّقل بالمحلّ الذي لا يجهل، والعالم من عدّت هفواته، وأحصيت سقطاته".

وقد أشار فيها إلى أنّه أهدى كتابه إلى المعتمد بن عبّاد [(١)] ملك إشبيلية فقال:

"فلمّا أوريتُ من هذه الفوائد كابيها، وأبديتُ خافيها، أعطيت بها القوس باريها، وأهديتها إلى المعتمد على الله المُؤيّد بنصر الله، خلّد الله دولته، وثبّتَ وطأته". [(٢)]

ويبدأ البكري بعد ذلك بعرض تنبيهاته وتصويباته على ما جاء في المطالب والمسائل التي ساقها القالي في أماليه. [(٣)]

قيّد البكري تنبيهاته على الأمالي فقط، ولم يتعرّض للذّيل ولصلة الذّيل، وهذا ما صنعه في اللآلي أيضاً، [(٤)] ومع ذلك قدّم البكري عملاً جليلاً في كتابَيه (التّنبيه) و(اللآلي).

(١) أبو القاسم محمّد بن عبّاد المُعتمد على الله بن المُعتضد بالله، كان ملكاً وشاعراً مجيداً، تولّى حكم إشبيلية عام ٤٦١ هـ، انظر: الحلة السيراء لابن الأبّار ٢/ ٥٢– ٥٦، ووفيات الأعيان لابن خلكان٥/٢١، والوافي بالوفيات للصفدي ١٨٣/٣، الأعلام للزركليّ ٦/ ١٨١.

(٢) مُقدّمة التّنبيه ص١٥.

(٣) كتاب الأمالي واقع في جزأين، ومتبوع بجزء ثالث يتضمّن كتاب ذيل الأمالي وكتاب النّوادر أو صلة الذّيل وكلاهما للقالي، وكتاب التّنبيه للبكري الذي جعله القائمون على الطّباعة ضمن الجزء الثّالث من كتاب الأمالي بعد صلة ذيل الأمالي وذلك لتمام الفائدة الحاصلة من جمعه مع الأمالي ليستطيع القارئ مُتابعة تنبيهات البكري على المطالب في الأصل الذي وردت فيه، وذلك في الطّبعة الّتي حقّقها الأب أنطون اليسوعيّ، وكذا في الطبعة الّتي حقّقها عبد الجواد الأصمعيّ.

(٤) إذ شرح أمالي القالي دون الذّيل وصلة الذّيل.

أظهر مخزونه اللّغويّ والأدبيّ والثّقافيّ، وقدرته على النّقد الموضوعيّ البنّاء استناداً إلى الدّليل والحجّة.

وتحسن الإشارة إلى أنّ القارئ يجد ترتيب تنبيهات البكري متوافقاً مع ترتيب المسائل والمطالب التي نبّه عليها في الأمالي، وهذا التّوافق من عمل المحقّقين والمصحّحين والمشرفين على طبع الكتاب وإخراجه، لكنّه في أصل وضعه لم تتوافق فيه التّنبيهات مع تسلسل كتاب الأمالي، فهذه التّنبيهات تتقدّم وتتأخّر، فيعسر بذلك ربط كلّ تنبيه بالمسألة التي نبّه عليها في الأمالي، لذلك حرص المحققون على ترتيب التّنبيهات وفقاً لترتيب المسائل والمطالب في الأمالي.[١]

ولم يجعل البكري لكتابه خاتمة، ولعلّه كان راغباً في إتمام تنبيهاته على الذّيل وصلة الذّيل، ولكنّه لم يفعل، وما يشير إلى آخر الكتاب جملة النّاسخ الذي قال:

"آخر كتاب التّنبيه على أوهام أبي علي في أماليه، فرغ من تعليقه يوم الإثنين لعشر بقين من صفر سنة اثنتين وستّين وستّمئة". [٢]

أمّا طريقة البكري في عرض التّنبيه فهي قائمة على البدء بما ذكره القالي من أخبار، أو بما أنشده من أشعار، ثمّ الوقوف على ما يحتاج فيها إلى تصويب الأوهام والأغلاط التي وَقَعَ فيها القالي.

أمّا التّصويب فهو مصدر ثرّ للفوائد اللّغويّة والفرائد الأدبيّة من تفسير غريب، وبيان معنى، وعرض خبر، وترجمة علم مع ذكر الشّواهد والأدلّة المناسبة.

(١) أشار إلى ذلك مُحقّق كتاب الأمالي علي زينو (طبعة مؤسّسة الرسالة – ناشرون) انظر الأمالي ١/ ٢٤.
(٢) التنبيه للبكري ٣/ ١٣٢ طبعة دار الآفاق الجديدة – بيروت.

٢- الدقّة: تجلّت الدقّة في منهج البكريّ بجوانب متعدّدة، منها:

أ- تصويب المعاني في الألفاظ والأشعار والأقوال:

فمن تصويب معاني الألفاظ التي فسّرها القالي ما نبّه عليه البكري في البيتين الآتيين: [١]

وهاتفَين بشجوٍ بعدما سَجَعتْ وُرْقُ الحَمامِ بترجيعٍ وإرنانِ
باتا على غصنِ بانٍ في ذرا فَنَنٍ يُردّدان لُحُوناً ذاتَ ألوانِ

إذ فسّر القالي اللّحون باللّغات، وأشار البكري إلى خطأ القالي فقال:

"فسّر ما ورد في هذه الأشعار من ألحان الحمام أنّ المراد به اللّغات، وإنّما المراد به اللّحن الذي هو ضرب من الأصوات المصوغة للتّغنّي، ودليل ذلك قوله: مُطوّقةٌ على فَنَنٍ تغنَّى، [٢] ويردّدان لحوناً ذات ألوان، إنّما أراد ذات ألوانٍ من التّرجيع، كما قال في البيت قبله: بترجيع وإرْنان". [٣]

ومن تصويب معاني الأبيات الشعريّة التي شرحها القالي تعليق البكري على بيتٍ أنشده القالي ضمن خبر:

"وأنشد أبو علي في آخر هذا الخبر شعراً منه:

إنّ الذّئابَ قد اخضرّتْ براثنُها والنّاسُ كلّهم بكرٌ إذا شبعوا [٤]

(١) الأمالي ١/ ٤٠ (مؤسّسة الرسالة – ناشرون). والبيتان منسوبان إلى مخزمة السعدي، وقيل لبُريه بن النعمان. انظر سمط اللآلي للبكري ١/٢٠.

(٢) هو الشّطر الثّاني من بيت ذكره القالي دون نسبة، لكن البكري نسبه إلى بُريه بن النّعمان الأشعري، وشطره الأوّل: "لقد تركتُ فؤادَكَ مُسْتَجِنّا".

انظر سمط اللآلي للبكري ١/٢٠، والتنبيه للبكري ص ١٦.

(٣) التّنبيه للبكري ص١٦، والأمالي ١/٤١. (مؤسّسة الرسالة_ ناشرون)

(٤) نسبه القالي إلى رجل من بني تميم، وهو في العمدة لابن رشيق القيرواني ١/ ٤٨٦ بلا نسبة، انظر الأمالي للقالي ١/ ٤٢ (مؤسّسة الرسالة_ ناشرون)

وقال: يريد أنّ النّاس كلّهم عدوّ لكم إذا شبعوا كبكر بن وائل، ولم يرد الشّاعر هذا المعنى؛ لأنّ النّاس كلّهم لم يكونوا عدوّاً لبني تميم ولا أقلّهم، وإنّما يريد أنّ النّاس إذا شبعوا هاجت أضغانهم، وطلبوا الطّوائل، [1] والترات في أعدائهم، فكانوا لهم كبكر بن وائل لبني تميم". [2]

ومن تصويب معاني الأقوال التي أوردها القالي وقوف البكري على خبر ذكر فيه القالي قصّة رجل من بني العنبر كان أسيراً عند بكر بن وائل، فطلب رسولاً إلى قومه فأجّلوا طلبه، وأخبره أن ينقل كلامه إليهم، وممّا قاله: قُل لهم: إنّ العرفج قد أدْبى، قاصداً تحذير قومه من عزم بكر بن وائل على غزوهم، وذكر البكري أنّ القالي فسّر (إنّ العرفج قد أدْبى) بأنّ الرّجال قد استلأموا، أي لبسوا الدّروع [3] وهنا يصحّح البكري المعنى الذي ذكره القالي فيقول:

"ليس في قوله: إنّ العرفج قد أدبى دليل على ما ذكره أبو علي، ولا من عادة العرب أن تلبس الدّروع إلّا في حال الحرب، وأمّا في بيوتها قبل الغزو فذلك غير معروف، وإنّما أراد بذلك أن يؤذنهم بوقت الغزو، وينبّههم على التيقّظ والحذر". [4]

ب- نسبة الشواهد إلى أصحابها:

يغفل القالي في كثير من المواضع ذكر أسماء الشّعراء الذين أنشد أشعارهم في شرح لغويّ أو مقصد بلاغيّ، فنجد البكري في (التّنبيه) حريصاً على نسبة الشّواهد التي وردت بلا نسبة إلى أصحابها، متوخّياً الدقّة في متابعة مادّة الأمالي، وأوهام القالي فيها، وفي مواضع أخرى يخطئ القالي في الأسماء، فينسب الأبيات إلى غير أصحابها، فيصوّب البكري نسبتها، ويذكر اسم قائلها وينبّه على خطأ القالي.

(١) العداوات والإحن، الطّائلة والطّائل: العداوة والترة (المعجم الوسيط: طول).
(٢) التنبيه للبكري ص١٨.
(٣) أمالي القالي ٤٢/١ (مؤسّسة الرسالة_ ناشرون).
(٤) التّنبيه للبكري ص ١٧.

فمن ذلك قول البكريّ: "أنشد أبو علي أشعاراً منها قول بريه بن النّعمان، ولم ينسبه أبو علي:

لقد تركتْ فؤادك مُستَجِنّا مُطوّقةٌ على فَنَنٍ تغنّي"[(١)]

وفي موضع آخر يقول البكري: "وأبو علي إذا جهل قائل شعرٍ نسبه إلى أعرابيّ، كما أنشد:

وإنّي لأهواها وأهوى لقاءها كما يشتهي الصّادي الشّراب المُبرَّدا

علاقةُ حُبٍّ لجَّ في سَنَن الصّبا فأبلى وما يزدادُ إلّا تجدّدا

وهذا الشّعر للأحوص بن محمّد[(٢)]". [(٣)]

وفي موضع آخر يقول البكري: "وأنشد أبو علي لكعب بن زهير: [(٤)]

ثنَتْ أربعاً منها على ظهر أربع فهنَّ بمثنياتهنَّ ثمان

هذا البيت إنّما هو لودّاك بن ثميل[(٥)] لا لكعب بن زهير: [(٦)]

(١) التّنبيه للبكريّ ص١٦.

(٢) الأحوص: عبد الله بن محمّد الأنصاري، من بني ضبيعة، شاعر هجاء، كان مُعاصراً لجرير والفرزدق، لُقّب بالأحوص لضيق في مُؤخّر عينيه، نفاه الوليد بن عبد الملك إلى (دهلك) وهي جزيرة بين اليمن والحبشة، ثمّ قدم إلى دمشق ومات فيها، انظر ترجمته في: الشّعر والشّعراء لابن قتيبة ٥٠٩/١، سير أعلام النبلاء للذهبيّ ٩٣/٤، والبيتان في ديوانه، ص١١٩، وفيه: وأهوى لُقيَّها.

(٣) التّنبيه للبكري ص ٢٨، والأمالي ٨٠/١ (مؤسسة الرسالة_ ناشرون).

(٤) كعب بن زهير: كعب بن زهير بن أبي سُلمى المازني، من أهل نجد، اشتهر في الجاهليّة، ولما ظهر الإسلام هجا النّبيّ الكريم، فهدر النبيّ دمه، ثمّ تاب، وأسلم. انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ١٥٣/١، والأعلام للزركلي ٢٢٦/٥.

(٥) ودّاك بن ثميل: ودّاك بن سنان بن ثميل المازني، شاعر من الفرسان في الجاهليّة، اختار له أبو تمّام في الحماسة بعضاً من شعره، منه مُقطّعة أوّلها رويد بني شيبان. انظر ترجمته في المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة لابن جني ص٣٨، والأعلام للزركلي ١١١/٨.

(٦) التنبيه للبكري ص٥٥ ، انظر ديوان الحماسة لأبي تمام ص٢٨ ولعلَّ أبا تمّام غفل عن ذكر هذا البيت ضمن المقطعة الّتي اختارها.

وفي موضع آخر ذكر البكري أنّ القالي أخطأ في نسبة شعر أنشده فقال:

"وأنشد أبو علي لأيمن بن خريم شعراً أوّله:

وصـــهباءَ جُرجَانيـــةٍ لم يَطـــفْ بهـــا حَنيـفٌ ولم تَنْغَـر بها سـاعةً قِـدْرُ"(١)

فيصحّح البكري نسبة الأبيات ويقول: "هذا الشّعر للأقيشر،(٢) كذلك ذكر ابن قتيبة والأصبهاني وهو ثابت في ديوان الأقيشر". (٣)

ج- الضّبط الصحيح والدّقيق للألفاظ:

ومن الجوانب التي أظهرت دقّة البكري في منهجه حرصه على ضبط الألفاظ ضبطاً دقيقاً، فمن ذلك تعقيبه على إنشاد أبي علي:

" مُهْــــرَ أبي الحبحـــابِ لا تَشَـــلّي بارِكَ فيـــكِ الله مــــن ذي أَلّ (٤)

قال أصحاب أبي علي: وقفناه على قوله: بارِكَ فيكِ الله من ذي أل، فأبى إلا كسر الكاف ، فقلنا: فهلا قال: من ذات ألّ، قال: أخرج التذكير على الشيء أو الأمر، ومثل هذا جائز وهو كثير...". (٥)

---

(١) الأمالي ١٣٧/١ (مؤسسة الرسالة_ ناشرون).

(٢) الأقيشر الأسدي هو المغيرة بن عبدالله بن مُعرّض، شاعر إسلامي من المُعمّرين ذكر الأصفهاني أنّ ولادته كانت في الجاهليّة، ونشأ في الإسلام، توفي في الكوفة سنة ٨٠ هـ. انظر ترجمته في الشعر والشعراء لابن قتيبة ٢/ ٥٤٥ وفيه المغيرة بن الأسود بن وهب، والأغاني للأصفهاني ٢٥١/١١ (طبعة دار الكتب المصريّة) والأعلام للزركلي ٧/ ٢٧٧.

(٣) التنبيه للبكري ٣٧٨ .

والبيت في ديوان الأقيشر الأسدي.انظر ص ٦٨ – ٧٠، وفيه ولم تنغر لها، وانظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ٢/ ٥٤٨، والأغاني للأصفهاني١٧/ ٢٤١– ٢٤٢.

(٤) الألّ: السرعة. والبيت في إصلاح المنطق لابن السكيت ص ٢٢ دون نسبة، وفي اللسان (شلل) منسوب لليربوعي في مدح عبد الملك بن مروان.

(٥) الأمالي ١/ ٩٢ (مؤسسة الرسالة_ ناشرون): رد البكريّ: "الصّحيح أنّه يخاطب مهراً لا مهرة، فالصَّواب إنشاده: لا تشل بغير ياء" التّنبيه ص٢٩.

وفي موضع آخر قال البكري: "وأنشد أبو علي لسَلمى بن ربيعة:

حَلَّـت تماضـر غربـةً فاحتلّـتِ   فَلْجَـاً وأهلُـك باللِّـوى فالحِلَّـتِ

هكذا رُوي عن أبي علي (سَلْمَى) بفتح السين والميم، ولم تختلف الرواة أنّ اسم الشاعر سُلْمِيّ بضمّ السين وكسر الميم وتشديد الياء". [1]

تحسن الإشارة إلى أنّ حرص البكري على الضبط الصحيح والدقيق للألفاظ مرتبط في مواضع كثيرة بعنايته بسلامة اللغة من جهة، وبتصويب الخطأ العَروضيّ في الشعر الذي وهم القالي في إنشاده من جهة أخرى، فمن ذلك أنّه عقّب على قول أبي عليّ: "العرب تقول:

طلـب الأبـيض العقـوق فلمّـا   فاتـه أراد بـيض الأنـوقِ

ويوضّح لك أنّ المثل الذي أورده أبو علي مغيَّر من الموزون قوله فيه (أراد بيض الأنوق) لأنّ ضرورة الوزن حملت الشّاعر أن يضع (أراد) مكان (طلب) ولولا ذلك لكان رجوع آخر الكلام على أوّله أعدل لقسمته". [2]

وفي موضع آخر نبّه البكري على خطأ القالي في ضبط القافية إذ قال: "وأنشد أبو علي:

فـتىً لا يَعُـدّ الرِّسـل يقضـي مَذَمّـةً   إذا نـزل الأضـيافُ أو ينحـر الجُـزرا

هذا سهوٌ منه، وإنّما هو: أو تُنْحَر الجُزُرُ، القوافي مرفوعة، وقبله:

فـتىً إن هـو اسـتغنى تخـرَّق في الغـنى   وإن قـلَّ مـالاً لم يَـؤُدْ مَتْنَـه الفقـرُ"[3]

ومن هذا التّصويب في تنبيه البكري على أوهام القالي، وحرصه على ضبط الوزن الصحيح قوله: "وأنشد أبو علي:

---

(١) التنبيه للبكري ص٣٩.

(٢) التنبيه للبكري ص ٥٠.

(٣) التنبيه للبكري ص ٦٥ والشعر للأبيرد اليربوعي يرثي أخاه بريداً، وهو شاعر إسلاميّ.

يا دارَ سلمى بين ذاتِ العُوجْ جرّت عليها كلَّ ريحٍ سَيْهُوجْ

وقد أخلَّ أبو علي بالوزن واللفظ، أمّا الوزن فإنّ إقامته بأن تنشده: بين دارات العوج جمع دارة، وكذلك صحّة لفظه، لأنّ ذاتَ العوج لا يعرف موضعاً، وإنّما هو داراتُ العوجِ أو دارة العوج". (١)

د- تصويب الأخبار والأقوال:

من المعلوم أنّ الخبر من المصادر المعتمدة في جمع المعلومات إن حقّق الشروط المطلوبة التي تجعله موثوقاً عن طريق قوّة السند، وعدالة الرواة، وصحّة الأدلّة العقليّة والنّقليّة، وللخبر أركان نجدها فيه، تجعل مضمونه صحيحاً كالشّخصيّات والأحداث، والدقّة تقتضي عدم التهاون في صحّة أيّة معلومة، وهذا ما قام به البكري في التنبيه، إذ نجده مُتتبّعاً دقيقاً للأخبار التي ساقها القالي في الأمالي، يتحرّى صحّتها، ودقّة ما جاء فيها، يبدو هذا جليّاً في خبر ورد فيه قول ذكره القالي ووقف عنده البكري، ونبّه على ما فيه من الأوهام، وبيّن أنّ الغلط فيه من جهتين:

"وذكر أبو علي قول المنصور لجرير بن عبد الله القَسري: (إنّي لَأعِدُّك لأمرٍ كبير) فقال: (يا أمير المؤمنين، قد أعدَّ الله لك منّي قلباً معقوداً بنصيحتك، ويداً مبسوطةً بطاعتك، وسيفاً مشحوذاً على أعدائك...)

هذا غلطٌ مُركّبٌ، ووهم فاحشٌ من جهتين:

إحداهما: أنّه خالد بن عبد الله القَسري لا جرير، لأنّ جرير بن عبد الله هو البَجَلِيّ أحد الصحابة... وكان أجمل النّاس، ولم يكن لخالد أخ يُسمّى جريراً، وإنّما كان له أخوان: أسد وإسماعيل ابنا عبد الله القسري، أدرك إسماعيل منهم أبا العبّاس السفّاح.

(١) التنبيه للبكري ص ١٠٩.

والجهة الأخرى: أنّ خالداً لم يدرك شيئاً من الدولة الهاشميّة، وإنّما قاله المنصور لمعن بن زائدة، لذلك قال المدائني وجميع الأخباريين: وإنّما مات خالدٌ في سجن يوسف بن عمر وهو يعذّبه...". (١)

والخبر مطوّل، وقد اجتزأنا منه ما يشير إلى منهج البكري في توخّي الدقّة التّامّة عند التنبيه على الخطأ في خبر أو قول، والتصويب الدقيق لهما، وهذا ما لحظناه في تصويب الاسم، والحادثة الواقعة، والحقيقة التاريخيّة التي أشار إليها.

٣- اعتماد الأدلّة والبراهين في تصحيح الخطأ: من الجوانب التي ارتكز عليها منهج البكري في تصحيح الخطأ بعد التنبيه عليه اعتماد الدليل المنطقيّ الذي يبرهن فيه على صحّة رأيه، ويقنع القارئ في الوقت نفسه بأنّ القالي جانَبَ الصّواب، ويعرض ذلك بموضوعيّة تامّة بعيدة عن التعسّف والمغالاة واتّباع الهوى والرأي الشخصيّ. فمن ذلك قوله: "أنشد أبو علي:

إنّي رأيتكِ كالورقاءِ يُوحِشُها   قربُ الأليف وتغشاه إذا نُحِرا

قال: والورقاء: ذئبة تنفر من الذئب وهو حيّ، وتغشاه إذا رأت به الدم". (٢)

فيُتابع البكري تعقيبه على ما ذكره القالي: "لا أعلم أحداً أنشد هذا البيت إلا أبا عليّ، والتّفسير الذي ذكره خلاف المعهود في ذكران الحيوان وإناثه، وكيف يسمّى أليفاً من يُوحشُ قربه! وإنّما الأليف من يُوحِشُ بعده ويُؤنس قربه، والمحفوظ في هذا ما رواه ثعلب عن ابن الأعرابيّ عن أبي المكارم ـرحمهم اللهـ أنّ الذئاب إذا رأت ذئباً قد عُقر وظهر دمه أكبّت عليه تُقطّعه وتُمزّقه وأُنثاه معها، تصنع كصنيعها". (٣)

(١) التنبيه للبكري ص ١٠٢ – ١٠٣.
(٢) الأمالي ١/ ١٢٧ (مؤسّسة الرسالة – ناشرون)
(٣) التنبيه للبكري ص ٣٦.

واستدلّ البكري بما أنشده العجَّاج [1] في هذا السلوك:

ولا تكـــوني يا بنـــةَ الأشـــمِّ ورقـــاءَ دمَّـــى ذئبهـــا المُـــدمِّي [2]

يقول لامرأته: إذا رأيت النّاس قد ظلموني، فلا تكوني عليَّ معهم، كما تفعل هذه الذئبة بذكرها، وقال الفرزدق: [3]

وكنـتَ كـذئب السـوء لمّـا رأى دمـا بصـاحبه يومـاً أحـال على الـدَّم [4]" [5]

فالبكري حين يُنبّه على الخطأ حريص على الإقناع باعتماد الدليل المناسب، والتّعليل الصّحيح بعيداً عن المبالغة والتشدّد، وهذا ما نلحظه في عبارته: "وكيف يُسمّى أليفاً من يوحِش قربه! وإنّما الأليف من يُوحش بعده ويّؤنس قربه" وفي الشّعر الذي يستدلّ به على المعنى الصّحيح، وهذا ما رأيناه في بيتي العجّاج والفرزدق.

فهذا ديدن البكري في جميع المواطن التي نبّه فيها على أوهام القالي، يتلطّف في التنبيه فلا يُهاجم ولا يتعسّف، ويأتي بالدّليل المنطقيّ، والبرهان المقنع.

٤- الأمانة العلميّة:

ومن أُسس منهج البكري التزامه التّوثيق الدّقيق لما يسوقه من أدلّة وشواهد وآراء، فهو لم يغفل عن ذكر مصدره في تنبيهاته على أوهام القالي، فينبّه على الخطأ ويصوّبه ويستند في تصويبه إلى دليل أو مجموعة أدلّة، فيذكر عنوان الكتاب الذي وَرَدَ فيه الدليل، أو يشير إلى أسماء العلماء الذين نقل عنهم.

---

(١) عبد الله بن رؤبة من بني مالك بن سعد، كان يُكنّى أبا الشّعثاء، وهو أمويّ راجز توفي نحو ١٤٥ هـ. انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ٢/ ٥٧٥.

(٢) انظر ديوان العجّاج ١/ ١٩ ، وهو ممّا نُسبَ للعجاج وليس له، والبيت لرؤبة، انظر ديوانه ص ١٤٢، وانظر ترجمته في الأعلام للزركلي ٣/ ٣٤.

(٣) همّام بن غالب بن صعصعة التّميميّ، شاعر من النبلاء من أهل البصرة، لقّب بالفرزدق لجهامة وجهه وغلظه، توفّي ببادية البصرة، انظر سير أعلام النبلاء للذهبي ٤/ ٥٩٠، والأعلام للزركلي ٨/ ٩٣.

(٤) انظر ديوان الفرزدق ٢/ ١٨٧.

(٥) التنبيه للبكري ٣٦.

فمن ذلك حرصه على ذكر المصدر الذي اعتمده في تصويب نسبة بيت شعريّ أخطأ فيها القالي، إذ نسبه لأيمن بن خريم، والبكري صوّب نسبته للأقيشر، وقال:

"وهو ثابت في ديوان الأقيشر"[(١)] وأكّد نسبته له بقوله: "كذا ذكر ابن قتيبة والأصبهاني".[(٢)]

٥- الإيجاز والإطناب:

يلحظ الدّارس لمنهج البكري في عرض تنبيهاته التّفاوت بين الشّرح المطوّل، والعرض المقتضب، ويبدو أنّ نوع الخطأ نفسه هو ما دفع البكري إلى ذلك، أي إذا كان الخطأ في ضبط لفظ، أو نسبة بيت شعريّ، أو معنى كلمة ضمن شاهد فإنّ التنبيه يكون مقتضباً في الأعمّ الأغلب، وإذا كان الخطأ في معنى مقولة، أو بيت شعريّ كامل فإنّ التّنبيه يكون موسّعاً ومترافقاً بشرح مطوّل لتمام الفائدة، وجلاء الزّلل، وبيان الصّواب على النّحو الصّحيح.

فمن ذلك أنّ البكري نبّه في أحد المواضع من كتابه على خطأ القالي في إيراد كلام ناقص غير مكتمل، وغير منسوب أيضاً، فأكمله البكري، وذكر صاحبه، واستفاض في شرحه.

"قال أبو علي: قال أعرابيّ: والله ما أُحسِنُ الرّطانة، وإنّي لأَرْسَبُ من رَصاصةٍ، وما قَرقَمني إلا الكرَم".[(٣)]

ويتابع البكري شرحه: "هذا وإنْ لم يكن فيه سهو فإنّه أورد كلاماً ناقصاً غير منسوب ولا مفسّر، وهو أحوج كلام إلى التّفسير، فيعلم مراده بقوله: إنّه لا يحسن الرطانة، وبانتفائه من السباحة، ومذهبه في قَرْقَمةِ الكَرَم له.

(١) التنبيه ص ٣٧، وقد ذكرنا البيت في موضع سابق، وهو:

وصهباء جُرجانيـة لم يطـف بهـا حنيـفٌ ولم تَنْغَـر بهـا سـاعةً قِـدْر

(٢) التنبيه ص ٣٧.

(٣) التنبيه ص١٢٣.

وهذا الكلام لأبي الذيّال شُوَيْشٍ الأعرابيّ العَدَويّ؛ قال: "أنا ابن التّاريخ، أنا ابن التّاريخ، أنا والله العربيُّ المحض، لا أَرْقَعُ الجُربان، ولا ألبَسُ التُّبَّان، ولا أُحسنُ الرّطانة، وإنّي لَأَرسَبُ من رصَاصةٍ، وما قَرْقمني إلّا الكَرَم". [1]

واستفاض البكري في شرح قول الأعرابيّ فقال:

"قوله: أنا ابن التّاريخ، يعني أنّه وُلد سنة الهجرة، ويُريد بجملة قوله: إنّه أعرابيّ بدويّ مَحضٌ من أهل الوبر لا من أهل المدر، ولا من أهل الأمصار التي تكون على الأرياف والأنهار، فهم يتعلّمون فيها السّباحة، وإنّه لم يجاور العجم فيحسن رطانتهم، والأعرابيّ إذا قال: قدمت الريف، فإنّما يريد الحضر...". [2]

وتابع البكري شرح قول الأعرابيّ مستدلّاً بما حكاه اللغويّون ومنهم الأصمعي، ومستشهداً بالشّعر وبالحديث النبويّ الشّريف.

"وأمّا قوله: وما قرقمني إلّا الكَرَم، فإنّه يعني أنّ أباه طلب المناكح الكريمة فلم يجدها إلّا في أهله، فجاء ولده ضاوياً، ومنه الحديث: (اغتربوا لا تُضووا) [3] أي انكحوا الغرائب، وقال الشّاعر:

فتىً لم تلده بنتُ عمّ قريبةٌ ... فيَضوَى وقد يضوَى رَديدُ الغرائبِ"[4]

وبالمقابل نجد البكري في مواضع أخرى قد أوجز وأبلغ؛ لأنّ الخطأ الذي نبّه عليه لا يستوجب إطناباً مُملّاً، واستفاضةً قد تسبّب التكرار والحشو الذي لا طائل منه، فكان البكري بذلك متمكّناً من أدوات التأليف، وماهراً في استخدامها، فيعرف رسم الحدود بين الإطناب والاقتضاب، ومن أمثلة الاختصار والإيجاز في الشّرح: "وأنشد أبو علي:

(١) التنبيه ص ١٢٤.

(٢) التنبيه ص ١٢٤.

(٣) أكثر من ذكر هذا الحديث أصحاب الغريب كابن قتيبة والزمخشريّ والحربيّ، ومعناه: تزوّجوا الغرائب لئلّا تجيء أولادكم نحافاً ضِعافاً، والضّاوي: الضعيف غريب الحديث لأبي إسحاق الحربي ٢/ ٣٨٩.

(٤) التنبيه ص ١٢٤.

ولقـــد مـــررتُ علـــى قطيـــعٍ هـــالكٍ   مـــن مـــالِ أشـــعث ذي عيـــال مُصْـــرم
مـــن بعـــد مـــا اعتلّـــت علـــيَّ مطيّـــتي   فـأزحـــت عـــلّتها فظلّـــت ترتمـــي

وقـال: الهلـك: الضـائع، والمصـرم: المقـل، يقـول: اعتلّـت ناقـتي فأصبت السّـوط فضربتها به فظلّت ترتمي، أي تترامى في سيرها". [١]

فكان شرح البكري على النحو الآتي: "هذا تفسير مردود، وقول منكر، قال ابن قتيبة: مَن قال: إنّ القطيع: السوط فقد أخطأ، لأنّه إن ضربها بالقطيع وقد أعيتْ قطعها عن السير، وإنما القطيع قطيع الإبل، وهالك: ضائع، وأزاح علّتها بأن أرعاها معها، وسقاها من ألبانها، فأشبعها، فظلّت ترتمي". [٢]

وقد استدلّ أيضاً بما ذكره ابن السكيت في ذلك فقال: "إذا أعيت الناقة واعتلّت، ثمّ ضربها قطعها عن السير، وإنّما عنى بالقطيع: الخَبَط [٣]". [٤]

٦- تنوّع الشواهد:

ذكرنا فيما سبق أنّ البكري حريص في تنبيهاته على الإقناع باعتماد الشّواهد المناسبة التي تنوّعت بين الشّعر والرجز والحديث والمثل، ولم نقف في تنبيهاته على الشّاهد القرآنيّ، ولعلّ هذا الأمر مرتبط بمضمون الخطأ الذي نبّه البكري عليه، فقد تكون التّركيبة اللغويّة، أو الناحية اللغويّة فيه لا تستوجب شاهداً قرآنيّاً لتصويبها، لعدم مناسبته، وإنّما تتطلّب شاهداً آخر تضمن الاستعمال الصحيح في اللّفظ والمعنى.

وكانت الشّواهد الشعريّة التي أتى بها البكري مكرّرة عمّا رواه القالي، أو جديدة وهي أبيات سابقة أو تالية لما رواه القالي، وقد تكون أبياتاً تامّة، أو أنصاف أبيات من صدور أو أعجاز. فمن ذلك ذكر القالي البيتين:

(١) التنبيه ص ١٣١ – ١٣٢.
(٢) التنبيه ص ١٣١ – ١٣٢.
(٣) الخبط: ورق العضاه من الطلح ونحوه، يضرب بالعصا فيتناثر ثمّ يعلف الإبل، فهو ما سقط من ورق الشجر بالخبط والنفض. المعجم الوسيط (خبط).
(٤) التنبيه ص ١٣٣.

"كأنّما وجهك ظلّ من حجر ذو خَضَلٍ في يوم ريحٍ ومطر
فأنتِ كالأفعى التي لا تحتفِر ثمّ تجي سادرةً فتنجحرْ"(١)

ونجد البكري في التنبيه يكرّر البيتين، وينبّه على ما ورد في أحدهما من خطأ الوزن:

"وأنشد أبو علي:

"كأنّما وجهك ظلٌّ من حجر خضلٌ في يوم ريحٍ ومطر
فأنتَ كالأفعى التي لا تحتفِر ثمّ تجي سادرةً فتنجحرْ"

قوله: خَضِلٌ في يوم ريح ومطر غير صحيح الوزن، وإنّما هو ذو خضل في يوم ريح ومطر". (٢)

وثمّة شواهد جديدة سابقة أو تالية لما أنشده القالي من بيت أو مجموعة أبيات، فتكون أبيات البكري من المقطّعة أو القصيدة نفسها التي اختار القالي أبياته منها، فمن ذلك:

إذا انبطحت جافى عن الأرض بطنها وخوأها رابٍ كهامةِ جُنبُلِ

والبيت للأعشى وبعده:

إذا ما علاها فارسٌ مُتَبَذِّلٌ فنعم فراشُ الفارس المتَبَذِّلِ"

نجد البكري هنا يذكر البيت التالي للبيت الذي ذكره القالي، حرصاً منه على اكتمال الفائدة، وهذا الأمر يتكرّر في مواضع كثيرة ضمن الكتاب، وهو من سمات منهج البكري في تنبيهاته.

(١) الأمالي للقالي ٢/ ٤٥٩ (مؤسسة الرسالة_ ناشرون)

(٢) التنبيه للبكري ٩٠، ويبدو أنّ البكري ها هنا اعتمد نسخة للأمالي فيها وهمٌ من القالي، أو لعلّ البكري هو من وقع في الوهم حين قرأ الشّطر الثاني من البيت الأوّل، لأنّ البيت في أمالي القالي وَرَد بالرواية الصحيحة التي أشار إليها البكري في التنبيه، وما يعنينا طريقته في تكرار الشّاهد.

وثمّة أبيات يذكرها البكري، وهي سابقة للبيت الذي ذكره القالي، ونبّه البكري على ما فيه من خطأ، ويبدو أنّ هذا الأمر ممّا قصده البكري لتمام الفائدة من جهة، ولربط المعاني ببعضها من جهة أخرى، ففي كثير من المواضع يؤدّي المعنى في البيت السّابق إلى المعنى في البيت الذي يليه، فلا يفهم القارئ معنى البيت إلّا بعودته إلى البيت السّابق له، فمن ذلك ما ذكره البكري من إنشاد أبي علي: "وأنشد ابو علي:

جَموحـــاً مَرُوحـــاً وإحضـــارها كمعْمَقَـــةِ السَّـــعَفِ الـــمُحْرِق

هذا وهمٌ وسَهوٌ من أبي علي، والبيت لامرئ القيس، وإنّما هو:

كمعْمَقَـــةِ السَّـــعَفِ الـــمُوقدِ

وقبله:

وأعـــددْتُ للحـــرب وثّابـــةً جـــوادَ الـــمَحَثَّةِ والمـــرْوَدِ[(١)]

جَموحاً مَرُوحاً...

وإنّما لبِسَ على أبي علي وأوهمه قول كعب بن مالك[(٢)] يوم الخندق:

مَـــن ســـرّه ضَـــرْبٌ يُرَعْـــبِلُ بعضُـــه بعضـــاً كمعْمَقَـــةِ الأَباءِ الـــمُحرِق
نَصِـــلُ السّـــيوفَ إذا قَصُـــرْنَ بخطـــونا قَدَمـــاً ونُلحـــقها إذا لم تَلحَـــقِ[(٣)]"[(٤)]

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص ١٨٥، والجواد: يريد الفرس، والمحثّة: من الحثّ والسرعة، والمرود: من إروادها في السّير، يريد إذا استحثثتها أعطتك ما عندها، ويليه:

ســـــبوحاً جموحـــــاً وإحضـــــارها كمعمقـــــــة السّـــــعف الـــــمُوقد

(٢) كعب بن مالك بن عمرو بن القين الأنصاري السَّلَمي الخزرجي صحابيّ من أهل المدينة، كان من شعراء الرسول الكريم، شهد أكثر الوقائع، عُميَ آخر عمره، له عدّة أحاديث، انظر سير أعلام النبلاء للذهبي ٢/ ٥٣٢، والأعلام للزركلي ٥/ ٢٢٨.

(٣) انظر ديوان كعب بن مالك ص ٢٤٤، وفيه يُسمع بعضه وفي نسخة أخرى يُمعمع قُدُماً، الأباء القصب واحدها أباءة، ومعمة الأباء: صوت الحريق في القصب.

(٤) التنبيه للبكري ص ٩٢.

وثمّة أبيات كثيرة رواها البكري في تنبيهاته، ولم يكن القالي قد أنشدها في أماليه، ولم تكن من المقطّعة نفسها التي اختار منها القالي البيت أو الأبيات التي ذكرها ضمن أماليه، فكان البكري يستحضرها في موضعها المناسب لتعزيز فكرة، وإثبات رأي، وتمكين تصويب ساقه، وهي ليست سابقة أو لاحقة لما أنشده القالي، والمثال السّابق الذي ذكرناه يدلّ على ذلك فقد ذكر البكري بيتي كعب بن مالك ليشير إلى الوهم الذي وقع فيه القالي، وفي مواضع أخرى يذكر البكري صدر البيت أو عجزه حين يأتي به للاستدلال على صحّة التّصويب، وهو شاهد جديد لم ينشده القالي في أماليه، ومن ذلك:

أصاح ترى برقاً أُريك وميضه [1]

وهو صدر بيت لامرئ القيس [2] أتى به حين ذكر الاكتفاء بهمزة النداء عن همزة الاستفهام.

ـ ومن الشّواهد التي عُني البكري بذكرها ضمن تنبيهاته الرجز، فكان يذكرها مع الشواهد الأخرى تأكيداً لمعنىً أورده، أو توضيحاً لصورة شعريّة أو جانب لغويّ أو بلاغيّ، وجلّ هذه الشواهد ممّا لم يذكره القالي، فمن ذلك رجز للعجّاج ضمن النّصّ الآتي:

"وقال أوس بن حَجَر: [3]

إذا اجتهدا شدّاً حَسِبْتَ عليهما عَريشاً عَلَته النّارُ فهو يُحرَّقُ [4]

(١) وعجزه: كلمع اليدين في حبّي مكلّل، وهو لامرئ القيس، وهو من معلّقته، انظر ديوان امرئ القيس ص ١٢١ طبعة دار الكتب العلميّة

(٢) حُنذُج بن حجر وامرؤ القيس لقبه، عاش حياة لهو فأبعده والده إلى اليمن، أُصيب بالجدري ومات، وقيل مات مسموماً. انظر الشعر والشّعراء لابن قتيبة ١/ ١٠٧، والأعلام للزركلي ٢/١١.

(٣) أوس بن حجر بن مالك التّميميّ أبو شريح، شاعر تميم في الجاهليّة، وهو زوج أم زهير بن أبي سُلمى، وكان كثير الأسفار، عُمّر طويلاً ولم يُدرك الإسلام، في شعره حكمة ورقّة. انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ١/ ٢٠١، والأعلام للزركلي ٢/ ٣١.

(٤) انظر ديوان أوس بن حجر ص ٧٨.

... وقال أسامة الهذليّ في مثله:

يُعالج بالعِطْفين شأواً كأنّه   حريقٌ أشيعته الأباءةُ حاصدُ [(١)]

أي يميل في أحد شقّيه فيتكفّأ، حاصد: أي حصدها الحريق كما يحصد النّبت، وقال العجّاج: [(٢)]

كأنّما يستضرمان العَرْفَجا[(٣)]". [(٤)]

ومن الشّواهد التي حرص البكريّ على وجودها في تنبيهاته الأمثال، فكان ينبّه على خطأ القالي، ويصحّح أوهامه، ويعتمد في الوقت نفسه شاهداً مناسباً كالمثل، فمن ذلك قول البكري: "وذكر أبو علي قولهم: (هو أجبن من صَافر) [(٥)] قال:

أراد بصافرٍ: ما يصفِر من الطّير، وإنّما وصف بالجبن؛ لأنّه ليس من سباعها، المحفوظ في تفسير هذا المثل غير ما ذكره، ويسوغ على مذهبه أن تقول:

هو أجبن من حمام، وأجبن من يمام، وكذلك سائر ما يصاد، وسائر الرّهام الذي لا يصاد، لأنّ ذلك كلّه ليس من سباع الطّير، وإنّما الصّافر في هذا المثل: الصِّفْرد: وهو طائر من خشاش الطير يعلق نفسه من الشّجر، ويصفر طول ليله خوفاً من أن ينام فيسقط، فضرب به المثل في الجبن". [(٦)]

ولم يغفل البكري الاستشهاد بالحديث النبويّ الشّريف في تنبيهاته. فمن ذلك:

---

(١) انظر ديوان الهذليّين ٢/ ٢٠٥.

(٢) تقدّمت ترجمته.

(٣) انظر ديوان العجاج ٢/ ٥٨ – ٦٠، وشطره الثاني: فوق الجُلاذيّ إذا ما أَمْجَا.

(٤) التنبيه للبكري ص ٩٣.

(٥) مجمع الأمثال للميداني ١/ ١٨٤ – ١٨٥، والصافر كلّ ما يصفر من الطّير، والصّفير لا يكون في سباع الطّير وإنّما في خشاشها وما يُصاد منها.

(٦) التنبيه للبكري ص ٧٧، وجمهرة الأمثال للعسكري ١/ ٢٤١.

"وأمّا قوله: وما قرقمني إلّا الكرم فإنّه يعني أنّ أباه طلب المناكح الكريمة، فلم يجدها إلّا في أهله، فجاء ولده ضاوياً، ومنه الحديث: (اغتربوا لا تَضووا) [1] أي انكحوا في الغرائب". [2]

٧- الفوائد والإضافات:

من سمات منهج البكري في عرض تنبيهاته تقديم الفوائد والإضافات التي تثري مادّة كتابه، وتغني ثقافة القارئ، وتشير إلى سعة علمه وحفظه، فهو لم يكتفِ بالتّنبيه على الخطأ، وكشف لثام الوهم. بل شرح ووضّح، وأوعب واستوعب، وأضاف من الفوائد والفرائد ما استطاع إلى ذلك سبيلا.

تنوّعت هذه الفوائد بين اللغة والبلاغة والتّاريخ والجغرافيا والنّبات والأعلام والأنساب، أمّا إضافاته فقد ظهرت في إكمال ما نقص في أمالي القالي من أبيات شعريّة سابقة أو لاحقة للشاهد المدروس، وفي بعض الإشارات والشّروح والاستطرادات ضمن الفوائد المتنوّعة التي قدّمها.

فمن الفوائد اللغويّة: اهتمام البكري بشروح الألفاظ، وتبيان معانيها، وتوضيح ما أغفل القالي تفصيله في شرحه اللغويّ.

قال البكري: "وقول امرئ القيس: جموحاً مروحاً، الجماح: جماحان، جماح مذمومٌ وهو المعلوم، وجماح محمودٌ، وهو النّشيط السريع وإليه ذهب امرؤ القيس". [3]

ومنها أيضاً تعقيبات للبكري على ما جاء به القالي في موضوع الإتباع اللغويّ.[4]

وفي موضع آخر أثرى البكريّ تنبيهه على وهم وقع فيه القالي في الفعل (خوأ) إذ الصَّواب (خوى) فقال: "لأنَّ (خوَّى) لا أصل له في الهمزة وهو مع ذلك لا يتعدَّى إلَّا

(١) انظر غريب الحديث لأبي إسحاق الحربي ٢/ ٣٨٩، وقد سبقت الإشارة إليه في موضع سابق.
(٢) التنبيه للبكري ص ١٢٤
(٣) التنبيه للبكري ص٩٣.
(٤) التَّنبيه للبكريّ ص١١٣، ١١٤.

بالباء، يقال: خوَّى البعيرُ تخويةً، إذا برك ثمَّ مكّن لثفناته[١] في الأرض، ولا يقال: خويته أنا، ويقال: خوَّى به، كما تقول: ذهب، وذهب لا يتعدَّى". [٢]

وغير ذلك من الجوانب اللُّغويَّة كثير كالتَّذكير والتَّأنيث، [٣] والاشتقاق، والمصادر، واللُّغات. [٤]

ويطول بنا الكلام إذا فصَّلنا فيها جميعاً، وإنَّما هي أمثلة عن الفوائد اللُّغويَّة الَّتي تضمَّنها تنبيه البكريّ وما اتَّسمت به من أهمِّيَّة لغناها ولمجيئها في موضعها المناسب.

ومن الفوائد البلاغيّة: وقوف البكري في تنبيهاته على جوانب بلاغيّة كالتّشبيه والكناية، قال في ذلك: "وأنشد أبو عثمان الأشنانداني:

وجاءت بنو ذهل كأنَّ وجوههم إذا حَسَروا عنها ظلالُ صُخُور

فهذا كلّه ذمّ وكناية عن سواد الوجه، وقد يأتي مدحاً على تأويل آخر، كما قالت الأعرابيّة تصف زوجها: هو ليثُ عرينةٍ، وجَمَل ظعينةٍ...". [٥]

وفي موضع آخر: "والعرب تشبّه حفيف عَدْو الفرس الجواد باضطرام النار. كما قال طفيل: [٦]

كأنّ على أعطافه ثوبَ مائحٍ وإن يُلقَ كَلْبٌ بين لَحْيَيه يّذهبِ
كأنّ على أعرافه ولجامِه سنا ضَرِمٍ من عرفجٍ مُتلَهِّبِ[٧]"[٨]

(١) الثَّفنات: ما يمسُّ الأرض من البعير إذا برك، والثَّفنة: الرّكبة، والثَّفِنَة: الجزء من جسم الدَّابة تبرك عليه فيغلظ ويجمد. انظر اللّسان (ثفن) وكذا المعجم الوسيط.

(٢) التَّنبيه للبكريّ ص ٨٩.

(٣) انظر للتَّوسُّع: التَّنبيه للبكريّ ص٣٠، ٣١.

(٤) التَّنبيه للبكريّ ص ٥٠ وفيه: "والدَّفَر بفتح الفاء، لا يكونُ إلَّا في النّتن، الفتح والإسكان فيه لغتان، وأعلاهما الإسكان" وانظر ١/٦١ "اللُّغة في قد".

(٥) التنبيه للبكري ٩٠/ ٩١.

(٦) طفيل بن عوف بن كعب، شاعر جاهليّ وهو أوصف العرب للخيل، انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ١/٤٤٥، والأعلام للزركلي ٣/ ٢٢٨.

(٧) انظر ديوان طفيل الغنوي ص ٣٧، السنا: الضوء، وواحد الضّرم: الضَرَمَة وهو ما أسرعت فيه النار من النبات، العرفج: ضرب من الشجر / متلهّب: وقع فيه اللهيب.

(٨) التّنبيه للبكريّ ص ٩٢.

ومن الفوائد التاريخيّة: إشارات توضيحيّة مفيدة متعلّقة بالقبائل والأمم والأعلام والأنساب، حرص البكري على وجودها ضمن تنبيهاته، وهي تفيد في فهم النّصّ أو الشّاهد الذي نبّه عليه من جهة، وتغني ثقافة القارئ من جهة أخرى، ومن ذلك:

ذكر البكري العرب والرّوم ضمن تصويب لوهم وقف عليه، أو خبر ساقه ضمن تنبيه ذكره، فقد بيّن أنّ العرب تقول: "لا والذي أخرج قُوباً من قابية، أي فرخاً من بيضة، فالقوب: الفرخ، والقابية: البيضة" (١)

وأشار إلى أنّ القالي وهم فقَلَب مذهب العرب في هذا المثل حين قال: (لا والذي أخرج قابية من قوب) يعنون فرخاً من بيضة.

وفي موضع آخر أتى البكري على ذكر الدولة الأمويّة حين نَسَب شعراً أنشده القالي للأبيرد اليربوعيّ فقال: "شاعرٌ إسلاميّ في أوّل الدّولة الأمويّة". (٢)

وكذا ذكر الروم في خبر جاء به تعقيباً على شعر أنشده القالي لعبد الله بن سَبْرَة الحَرَشيّ يصف فيه أطربون الرّوم:(٣) "وكان من خبر هذا الشّعر أنّ ابن سبرة كان في جمع من المسلمين اتّبعوا فلّاً (٤) للروم هزموهم حتّى انتهوا إلى جسر خلطاس (٥) فحمى فحمى الروم قائد لهم _ وهو هذا الأطربون المذكور_ وراءهم، فجعل لا يبرز إليه أحد من المسلمين إلّا قتله، فلمّا رأى ابن سبرة ذلك نزل إلى الرومي وقد نكل الناس عنه، فمشى كلّ واحد منهما إلى صاحبه، والناس ينظرون، فبدره الرومي الضربة فأصاب يد ابن سبرة، وعانقه ابن سبرة واعتقله فصرعه وقعد على صدره، وبادره المسلمون، فناشدهم أن يتوقّفوا عنه حتّى يقتله هو بيده ففعل". (٦)

---

(١) التنبيه للبكري ص ٤٢. وانظر الروض الأنف للسهيلي ٤/ ١٩٥ – ١٩٦ واللسان(قوب).

(٢) التنبيه للبكري ص ٦٦.

(٣) الرئيس من الروم والقائد من قوّادهم. المعجم الوسيط (طرب).

(٤) جماعة مُنهزمة فلول الشيء، ما انفصل أو تناثر منه كبرادة الحديد. المعجم الوسيط (فلل).

(٥) موضع ببلاد الروم وهو المكان الذي قطع فيه الرومي يد عبد الله بن سبرة الحرشي، ذكر البكري في معجم ما استعجم ٢/ ٥٠٨ أنّه بكسر أوّله وتسكين ثانيه وبالطّاء المهملة والسّين المهملة.

(٦) التنبيه للبكري ص ٣٢ – ٣٣.

فمن الواضح أهميّة هذه الإضافات والتّعقيبات في الموضع الذي أوردها البكري فيه، وممّا يتّصل بذلك أيضاً التّراجم والأخبار التي كان البكري يعرضها لأعلام ورد ذكرهم في تنبيهاته زيادة في تمام الفائدة، ففي موضع نسب فيه شعراً للأحوص، ترجم له وأتى بخبر عنه، وكان القالي قد أغفل ذكر اسمه.

"وهذا الشّعر للأحوص بن محمّد[1] شاعر إسلامي من شعراء المدينة، لم يدخل البادية قطّ، ولهذا الشّعر خبر، وذلك أنّ يزيد بن عبد الملك لما أغرِمَ بقينتيه وامتنع من الظّهور إلى النّاس وعن مشاهدة الجمعة لامَه مَسلمة أخوه وعذله فارعوى، وأراد المراجعة، فبعث سلّامة إلى الأحوص أن يصنع شعراً تغنّي فيه، فقال:

وما العيشُ إلّا ما تلذُّ وتشتهي وإن لامَ فيه ذو الشنَان وفنّدا[2]"[3]

وفي موضع آخر صحّح البكري نسبة شعر أخطأ القالي في اسم صاحبه، فذكر البكري أنّ الشعر للأقيشر ثمّ قال: "والأقيشر لقب غلب عليه، لأنّه كان أحمر أقشر، واسمه المغيرة بن عبد الله بن مُعرِّض من بني أسد بن خزيمة"[4]

وترجم البكري له ولأيمن بن خريم الذي كان القالي قد نسب الشعر إليه واهماً.

وقد أولى البكري أنساب الأعلام الذين ذكرهم ضمن تنبيهاته عنايته واهتمامه، فكان يفصّل في النسب، ويذكر أسماء الأجداد، والقبيلة التي ينتمي إليها العلم المذكور فمن ذلك: "وهو سُلْمِيّ بن ربيعة بن زبّان بن عامر من بني ضبّة، شاعر جاهليّ، وابناه أُبيّ وعُويّة شاعران".[5]

---

(١) تقدّمت ترجمته في موضع سابق من البحث، انظر ترجمته في الشعر والشعراء لابن قتيبة ١/ ٩. ووفيات الأعيان لابن خلّكان ١/ ٤٣٠ (خبر عنه) وسير أعلام النبلاء للذهبي ٤/ ٥٩٣، والأعلام للزركلي ٤/ ١١٦

(٢) انظر ديوان الأحوص ص ٥٨. تحقيق د. إبراهيم السامرّائي.

(٣) التنبيه للبكري ص ٢٧.

(٤) التنبيه للبكري ص ٣٧. والشّنان لغة في الشنآن أي البغض.

(٥) التنبيه للبكري ص ٣٩.

واهتمامه بهذه الإضافات لا يعدّ ترفاً تأليفيّاً أو تباهياً بالمحفوظ، بل ركناً مهمّاً في كثير من المواضع التي أورد فيها تنبيهاته، لأنّها تضمّنت الفائدة الثقافيّة والتاريخيّة من جهة، ووضّحت الخطأ الذي وقع فيه القالي من جهة أخرى، ومن ذلك: "قول أبي علي عن المطّلب بن أبي وداعة: هذا مما التبس على أبي علي حفظه، وإنما أراد كثير بن كثير بن المطلب بن أبي وداعة، ولا يعلم للمطلب بن أبي وداعة ابن يسمّى المطلب، إنما يروي عنه ابنه كثير، وابن ابنه كثير بن كثير بن المطلب عن أبيه عن جدّه". (١)

وهذا التفصيل في الأنساب حاضرٌ في مواطن كثيرة من تنبيهات البكري، وفيه _كما نرى_ جلاء للّبس، وتصويب للوهم.

ولم يغفل البكري أسماء القبائل التي ينتسب إليها أعلامٌ ورد ذكرهم ضمن تنبيهاته وإضافاته من شعراء ورجّاز وأعراب، فمن ذلك: (٢)

بنو غطفان، وبنو سعد، وبنو عامر، وهذيل، وتميم، وسليم، وهوازن، وغيرها كثير.

ومن الفوائد الجغرافيّة والمكانيّة: حرص البكري على تبيان المواقع والأماكن والمدن والجبال وتحديد مواضعها، فضلاً عن مواطن المياه والأنهار والوديان، مع توخّي الدقّة في لفظها: "... وغَمْرة: فصل نجدٍ من تهامَة من طريق الكوفة، ويَذْبُلُ: جبل لباهلة، وكذلك القَعاقِعُ جبل لهم". (٣)

وفي موضع آخر: "... وكداء هي عرفة بعينها، وكُدّى: جبل قريب من كداء". (٤)

ومن المدن: (٥) اليمامة وبغداد والكوفة، والمدينة وغيرها كثير.

ومن ذلك أيضاً: "جبال البَثْر بالباء المفتوحة والثّاء المثلثة، والبَثْر ماء معروف بذات عرق". (٦)

(١) التنبيه للبكري ص ٧٤.
(٢) التنبيه للبكري ص ٤٧، ٧٩. وص ١١٨، ١٣٠.
(٣) التنبيه للبكري ص ٦٠.
(٤) التنبيه للبكري ص ٥٣.
(٥) التنبيه للبكري ص ٤٦ – ٦٠ – ٨٤.
(٦) التنبيه للبكري ص ٣٤.

وفي موضع آخر: "وفَلْج: وادٍ بطريق البصرة إلى مكّة، والحَلّة بفتح الحاء موضع حَزن وصخور مُتّصل رملٍ بجَلَدٍ في بلاد بني ضبّة". (١)

وما ذكرناه غيض من فيض، فالبكري حريص ضمن منهجه في عرض التنبيهات على تقديم الفوائد في أيّ جانب يستحقّ التوضيح والبيان، لذلك تنوّعت فوائده وكثرت.

وتحسن الإشارة إلى أنّه قدّمها تقديماً سلساً مقبولاً، نأى فيه عن الإقحام والمبالغة في استعراض مخزونه المعرفيّ، لأنّها جاءت في موضعها المناسب الذي ينتظر فيه القارئ تلك الإضافات.

الفوائد النباتيّة والزراعيّة:

وقف البكري ضمن تنبيهاته عند هذا الجانب أيضاً، فكان بإضافاته وتعليقاته كأنّه يضع القارئ في دائرة معارف صغيرة، يجني منها ثمراً طيّباً، إذ تناول الجوانب التي أشرنا إليها، ورغب في إفادة طريفة في مجال النبات والزرع والشجر، فمن ذلك:

"... العَرْفَج: نَبْتٌ طيّب الريح، أغبر إلى الخضرة، له زهرة صفراء، ولا شوك له، ويقال له: إذا اسودّ عوده حتّى يستبين فيه النبات: قد أقمل، فإذا زاد قليلاً، قيل: قد ارقاطَّ، فإذا زاد قليلاً، قيل: قد أدبى، وهو حينئذٍ قد صلح أن يؤكل، فإذا أعتم وطفحت خوصته وأكلأ، قيل: قد أخوص، فإذا ظهرت عليه خضرة الرّي، قيل: عَرْفَجَةٌ خاضبةٌ، ومنابت العرفج يقال لها: المشاقِرُ، وهي أيضاً: الحَومان، وتكون في السّهل والجبل". (٢)

ولا تخلو هذه الإضافة من فائدة لغويّة تذكرنا بجهود اللغويّين في معاجم المعاني كفقه اللغة للثعالبيّ، والمخصّص لابن سيده، وبذلك حقّق البكري غرضه في إفادة القارئ، وتوسيع أفقه المعرفيّ بتقديم ما فيه التنوّع مع التنبيه على الخطأ وعرض الصّواب.

---

(١) التنبيه للبكري ص ٣٩.

(٢) التنبيه للبكري ص ١٧.

خاتمة:

وصلنا إلى ختام دراستنا لمنهج البكري في التنبيه على أوهام القالي في أماليه، وحاولنا أن نوضّح الأُسس التي بنى منهجه عليها، مع تبيان التّفاصيل والجزئيّات المتعلّقة بها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، وقد وقفنا بعد هذه الدّراسة على النتائج الآتية:

١- كان البكري في تنبيهاته عالماً جليلاً ومتواضعاً، عرف حقّ المعرفة أنّ الغاية من التّنبيه على الخطأ محوه ليحلّ الصّواب محلّه، وليست لمهاجمة صاحب الخطأ، والتّشهير به، والتقليل من شأنه، والانتقاص من علمه، ظهر ذلك في أدبه الجمّ حين كان يذكر القالي، وفي نأيه عن التّفاخر بمحفوظه وعلمه، والابتعاد عن عرض تصحيحه عرضاً فجّاً ينفر القارئ منه، بل أظهر سَعة علمه، وتنوّع ثقافته دون أن يشير إلى ذلك.

٢- التزم البكري الموضوعيّة التّامّة في تنبيهاته، فلم يسعَ إلى فرض رأي شخصيّ، ولم يظهر انحيازه إلى عالم لغويّ أو طرف معيّن، بل كان ينبّه على الخطأ ويعرض الصّواب بطريقة علميّة واضحة ومباشرة بعيدة عن المبالغة والتهويل والتأثّر بالآخرين.

٣- أظهر البكريّ قدرته على الجدل والمناقشة والاحتجاج، وتتبّع مواطن الزّلل والوهم تتبّعاً دقيقاً مقروناً بتصويب منطقيّ، ودليل واضح، وحجّة مُقنعة، وتعليل سليم، فكان عالماً وباحثاً متمكّناً من أدواته البحثيّة والتأليفيّة، وماهراً في استعمالها.

٤- لم يستطع البكري أن يبتعد عن الاستطراد في بعض المواضع، فضلاً عن التوسّع في الشّرح والاستفاضة، وعرض الفوائد المتنوّعة في كثير من الجوانب، ويبدو أنّ ذلك مرتبط بغزارة علمه وسعة ثقافته، ورغبته في تقديم المفيد.

٥- وقف البكري في تنبيهاته على المادّة العلميّة في الأمالي فقط، ولم يتعرّض لذيل الأمالي وصلة ذيل الأمالي، ولعلّه كان يعتزم الوقوف عليهما في كتاب آخر له، ولكنّه لم يفسّر ذلك.

٦- يلحظ الباحث في بعض المواضع أنّ البكري نبّه على أمورٍ لم يُخطئ القالي فيها، واعتمد في كتابه (اللآلي) الذي شرح فيه الأمالي نسخة من أمالي القالي أعلى شأناً من السابقة، أو لعلّ البكري نفسه هو مَن وقع في الوهم، ولكن احتمال اختلاف النسخ يبقى أكثر وقوعاً.

المصادر والمراجع

- إصلاح المنطق لابن السّكيت، اعتنى بتصحيحه محمّد مرعب، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت – لبنان، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م.
- الأعلام لخير الدّين الزّركليّ، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ١٩٧٩م.
- الأغاني لأبي الفرج الأصفهانيّ، شرَحه وكَتَبَ هوامشه أ. عبد علي مهنّا، أ. سمير جابر، دار الكُتُب العلميّة – بيروت.

وطبعة دار الكُتُب المصريّة– القاهرة. تاريخ النّشر ١٩٢٧م ،١٩٣٦م.

- الأمالي لأبي علي القالي مَتبوعاً بكتابَي ذيل الأمالي، وصلة ذيله لأبي علي القالي، مُزركشاً بكتاب التّنبيه على أوهام أبي علي في أماليه لأبي عُبيد البكريّ، تحقيق: علي محمّد زينو، الطّبعة الأولى، مؤسّسة الرّسالة – ناشرون، بيروت– ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م.
- الأمالي لأبي علي القالي ويليه الذّيل والنّوادر للمُؤلّف نفسه، ويليهما كتاب التّنبيه لأبي عُبيد البكريّ، دار الآفاق الجديدة، بيروت – ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.
- جمهرة الأمثال لأبي هلال العسكريّ، ضَبَطَه وكَتَبَ هوامشه ونَسَّقَه: د. أحمد عبد السّلام، خَرَّجَ أحاديثه محمّد سعيد بسيوني زغلول، دار الكُتُب العلميّة، بيروت – لبنان.
- الحلّة السِّيراء لابن الأبّار القُضاعيّ، تحقيق: حسين مُؤنس، الطّبعة الثّانية، دار المعارف، القاهرة– ١٩٨٥م.
- ديوان الأحوص (شعر الأحوص) الأنصاريّ، جَمَعَه وحَقَّقَه: عادل سُليمان جمال، قَدَّمَ له: د. شوقي ضيف، الطّبعة الثّانية (مزيدة ومُنقّحة)، مكتبة الخانجي – القاهرة، مطبعة المدني. ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.

وطبعة أخرى: شعر الأحوص الأنصاريّ، تحقيق: د.إبراهيم السّامرّائي.
انظر شعر الأحوص.
- ديوان الأعشى الكبير: ميمون قيس، دار صادر، بيروت – لبنان، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤.
- ديوان الأُقيشر الأسَدي، صنعة الدّكتور محمّد علي دقّة، الطّبعة الأولى، دار صادر – بيروت، ١٩٩٧م.
- ديوان امرئ القيس برواية الأصمعي من نسخة الأعلم، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، الطّبعة الخامسة، دار المعارف – مصر.
وطبعة أخرى من ديوان امرئ القيس، ضَبَطَه وصَحَّحَه أ. مُصطفى عبد الشّافي مُعتمداً على النّسخة التي شَرَحَها المرحوم أ. حسن السّندوبي، الطّبعة الخامسة – منشورات محمّد علي بَيضون، دار الكُتُب العلميّة، بيروت – لبنان، ١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٤م.
- ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: د. محمّد يوسف نجم، الطّبعة الثّالثة، دار صادر، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.
- ديوان الحماسة: وهو ممّا اختاره أبو تمّام من أشعار العرب، مُختَصَر من شرح التّبريزي، أَشرفَ عليه الشّيخ محمّد عبد القادر سعيد الرّافعي، مصر – ١٣٢٢هـ.
- ديوان رؤبة بن العجّاج (مجموع أشعار العرب) اعتنى بتصحيحه وترتيبه : وليم بن الورد البروسي، ألمانيا – ليبزيغ- ١٩٠٣م.
- ديوان طفيل الغنوي بشرح الأصمعي، تحقيق: حسّان فلاح أوغلي، الطّبعة الأولى، دار صادر – بيروت – ١٩٩٧م.
- ديوان العجّاج برواية الأصمعي وشرحه، تحقيق: د. عبد الحفيظ السّطلي، النّاشر مكتبة أطلس، دمشق- ١٩٧١م.
- ديوان الفرزدق، الطّبعة الأولى، دار صادر – بيروت – لبنان – ٢٠٠٦ م.

- ديوان كعب بن مالك الأنصاريّ، دراسة وتحقيق: سامي مكّي العاني، الطّبعة الأولى، منشورات مكتبة النّهضة، مطبعة دار المعارف – بغداد – ١٣٨٦هـ – ١٩٦٦م.
- ديوان الهذليّين، الطّبعة الأولى، مطبعة دار الكُتُب المصريّة – القاهرة – ١٣٦٧هـ – ١٩٤٨م.
- الروض الأنف في شرح السّيرة النبويّة لابن هشام، تأليف: الإمام المحدّث عبد الرّحمن السّهيلي، تحقيق وتعليق: عبد الرّحمن الوكيل، دار الكُتُب الحديثة.
- سمط اللآلي. انظر اللآلي لأبي عبيد البكريّ.
- سير أعلام النّبلاء للإمام الذهبيّ، الطّبعة الأولى، حَقَّقَه وخَرَّجَ أحاديثه: شُعيب الأرناؤوط، مؤسّسة الرسالة – بيروت – لبنان. ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.
والطّبعة الثّانية ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م، الجزء الرّابع بتحقيق: مأمون الصّاغرجي.
- شعر الأحوص الأنصاريّ، جمع وتحقيق: إبراهيم السّامرّائي، مكتبة الأندلس – بغداد – ١٣٨٩هـ – ١٩٦٩م.
- الشّعر والشّعراء لابن قُتيبة عبد الله بن مسلم، تحقيق: أحمد محمّد شاكر، دار الحديث – القاهرة ١٤٢٣هـ – دار المعارف – مصر – ١٩٦٦م.
- العُمدة لابن رشيق القيروانيّ، قَدَّمَ له وشَرَحَه وفَهرَسَه: د. صلاح الدّين يحياوي و أ. هدى عودة، الطّبعة الأولى، دار مكتبة الهلال – بيروت – ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.
- غريب الحديث لأبي إسحاق إبراهيم الحربيّ، تحقيق: سُليمان بن إبراهيم العايد، الطّبعة الأولى، جامعة أُمّ القُرى – ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.
- كشف الظّنون عن أسامي الكُتُب والفُنون لحاجي خليفة، دار الكُتُب العلميّة. بيروت – ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- اللآلي في شرح أمالي القالي لأبي عُبيد البكريّ، الموسوم بسمط اللآلي، نَسَخَه وحَقَّقَه واستخرَجَه من بطون دواوين العلم: العلّامة عبد العزيز الميمني، طبعة مُصوّرة نشرَتها دار الكُتُب العلميّة – بيروت – ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.

- لسان العرب لابن منظور، دار المعارف – مصر.
- المبهج في تفسير أسماء الشّعراء لابن جنّي، الطّبعة الأولى، دار الآفاق الجديدة، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م.
- مَجمع الأمثال للميدانيّ، حَقَّقَه وضَبَطَ غرائبه وعَلَّقَ حواشيه: محمّد مُحيي الدّين عبد الحميد، دار المعرفة – بيروت – لبنان – ١٣٧٤هـ – ١٩٥٥م.
- مَجمع الزّوائد ومَنبع الفوائد للهيثميّ، الطّبعة الثّالثة، منشورات دار الكتاب العربيّ، بيروت – ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- مُعجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع لأبي عُبيد البكريّ، الطّبعة الثّالثة، عالم الكُتُب، بيروت – لبنان – ١٤٠٣هـ.
- المعجم الوسيط الصّادر عن مَجمع اللّغة العربيّة في القاهرة، أخرَجَه: إبراهيم مُصطفى، أحمد حسن الزيّات، حامد عبد القادر، محمّد علي النجّار، دار الدعوة– ١٣٨٠هـ – ١٩٦٠م.
- الوافي بالوفيَات لصلاح الدّين بن خليل بن أيبك الصّفديّ، تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، تركي مُصطفى، الطبعة الأولى، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت – لبنان – ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان لابن خلكان، تحقيق: د. إحسان عبّاس ، دار صادر – بيروت – لبنان – ١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م.